ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES
ET POLITIQUES DE ROUMAINE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XXVIII
1991

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef :

ION ZAMFIRESCU

Rédacteur en chef adjoint :

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Membres :

LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam)
GEORGE BANU (Paris)
MANUELA CERNAT
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
CLEMANSA-LILIANA FIRCA
DANIELA GHEORGHE
STERE GULEA
GEORGE LITTERA
TITUS MOISESCU
FLORIAN POTRA
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction :

DANIEL SUCEAVA

Secrétaire de rédaction :

DANIELA ARŢĂREANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, **Série Théâtre, Musique, Cinéma**, paraît une fois par an. Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à ORION SRL, Splaiul Independenţei 202 A, Bucureşti 6, România, PO BOX 74—19 Bucureşti, Tx 11939 CBTxR Fax (400) 424169, ou bien à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction : 196, Calea Victoriei 77104, Bucureşti, c.p. 22—129, tél. 50 56 80

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADÉMIE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

REVUE ROUMAINE
D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XXVIII 1991

Sommaire

BICENTENAIRE MOZART

WILHELM GEORG BERGER, L'œuvre d'auteur de Mozart 3
MIRCEA VOICANA, W. A. Mozart — Contingences roumaines 7
FLORIAN POTRA, Le sort cinématographique de Mozart (Entre Mozart et Amadeus) 17

ÉTUDES

TITUS MOISESCU, Quelques aspects plus particuliers du déchiffrage et de la transcription de la musique de tradition byzantine. Transcripta IV . . 25
DANIEL SUCEAVA, Several figurae simplices in *The Art of Fugue* by J.S. Bach 51

ESSAIS

ION TOBOȘARU, De la modernité du théâtre contemporain 73

ANNIVERSAIRES

OLTEEA VASILESCU, Un metteur en scène de film et ses « premières » : Jean Georgescu 90 79

RECHERCHES

IOLANDA BERZUC, Grands acteurs italiens en Roumanie, avant 1900 . . 83
CRISTINA SÂRBU, Die Pflege von Richard Wagners Musik im Kronstadt der Jahrhundertwende. Blick in die Musikgeschichte 87

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE

Notre devoir culturel envers Enesco *(Mircea Voicana)* 91
Une trilogie antique *(Daniela Gheorghe)* 93
Malmö Festival 1990 *(Manuela Cernat)* 96

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BICENTENAIRE MOZART *

L'ŒUVRE D'AUTEUR DE MOZART

Wilhelm Georg Berger

L'œuvre d'auteur de Wolfgang Amadeus Mozart brille au zénith des grandes valeurs spirituelles réellement pérennes. Et la reconnaissance de cette œuvre est inégalée. La belle relation entre l'œuvre et sa présence dans la conscience de l'humanité se réalise par la perfection de l'art lui-même, partout présent.

Ce phénomène unique s'élève comme un symbole dans le monde contemporain. Depuis 1956, année qui marque le bicentenaire de la naissance de Mozart, jusqu'en 1991, année pendant laquelle le mouvement musical de l'entière planète commémore le bicentenaire de la mort de Mozart, dans tout le monde se déroule un périple ininterrompu de la connaissance musicale, de l'appréciation et de l'enchantement esthétique.

La science de l'art des sons, représentée dans les dimensions de la pensée musicale proprement dite, tout comme dans celles de la pensée sur la musique est éclairée par les vertus et les raisons de la musique de Mozart, par sa nature et ses raisons d'être, ensuite par le caractère classique des solutions et des techniques de la composition, exemplaires par leur modernité à l'époque, par l'actualité des réformes sérieusement accomplies, menées à bout, autant dans le style que dans la culture.

Les grands contrastes qui sillonnent de long en large l'entière œuvre d'auteur de Mozart ne font que mettre en évidence l'organicité des anneux d'évolution diversement et longuement répartis dans des genres, espèces et formes musicales distincts, dans des typologies divergentes d'écriture motivées dans des domaines de la musique de chambre, ecclésiastique, théâtrale. La dynamique des renouveaux dans le son conduit nécessairement à l'observation, prompte à l'époque, de la polyphonie et de la forme mozartienne, à la contemplation attentive de l'architecture et de la dramaturgie mozartienne.

Ainsi, les ouvertures de perspectives entreprises par Mozart se font instanément reconnaître par l'un des derniers disciples de Jean-Sébastien Bach, l'organiste Johann Christian Kittel, préoccupé dès 1789 par l'établissement ou la définition de principes théoriques et pratiques novateurs en matière de composition musicale. Dans les trois parties du livre d'art destiné à l'initiation dans la composition pour orgue, édité à peine en 1803 et 1808, à Erfurt, Kittel tient à remarquer, en passant, semble-t-il, une chose qui s'imposait avec autorité dans l'ambiance du temps :

« Généralement, toutes les représentations dans les Beaux-Arts gagnent par les contrastes. Et sur ce territoire, l'esprit de Mozart a suivi son propre chemin, un chemin nouveau. Sa forte et surprenante application des tonalités mineures au champ des tonalités majeures et inversement, et l'emploi très avisé des avantages ainsi acquis, le font également important comme homme, penseur et artiste ».

Le dernier disciple en vie de Jean-Sébastien Bach, l'un des conservateurs de sa tradition et méthode, considère donc Mozart tout aussi important en tant qu'homme, penseur et artiste.

Dans cet ordre d'idées, l'exégèse insiste surtout à présent sur le penseur Mozart, le systématicien et l'érudit qui, par le prysme de cette mentalité, annonce, par voie épistolaire, le 28 décembre 1782, sa disposition « d'écrire un livre, une petite critique musicale, avec des exemples ».

Le fait significatif est que Mozart ne vise pas une initiation en composition ou un cours pour l'étude de la basse géné-

---

* Communications soutenues au symposium « Bicentenaire Mozart », organisé par la Commission de musicologie « Georges Enesco » de sous l'égide de l'Académie Roumaine, Section de Philologie, d'Art et de Littérature.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rale — domaine où il va élaborer tout de suite deux projets orientatifs qui correspondent à une nécessité pédagogique —, mais une authentique et autoritaire critique soutenue par des exemples propres, donc, une théorie fondamentalement nouvelle et particulière, directrice dans une œuvre d'auteur en plein processus de constitution. Conçue dans le genre d'un classique débat de principes, l'idéale critique vise par conséquent la nature des formes musicales et l'art de la belle direction des voix, y réunissant les modalités du déroulement thématique développant une multitude de dimensions dans l'empire des trois styles classiques, soumis à l'unification ou à l'interpénétration et le complètement réciproque.

D'autre part, l'œuvre d'auteur de Wolfgang Amadeus Mozart peut être également considérée du point de vue d'une histoire de valeurs, fondée sur des critères esthétiques. Dans cette vision, l'œuvre en cause s'inscrit parfaitement dans le grand tableau de la musique classique, en accentuant, une fois de plus, sa forte universalité. Chaque chef-d'œuvre est ici une occasion de révélation, aucune partition accomplie ne se laisse mise en marge, chaque feuille participe à l'établissement de certaines valeurs. Les choses se décantent dans la dynamique du tout et chaque composition engage à la réalisation effective d'une vision d'ensemble sur le tout.

Entre la destinée individuelle et la destinée collective des compositions mozartiennes règne une harmonie unique, jamais répétée dans les annales de l'art des sons. La vocation du musicien de génie se combine d'une façon heureuse avec l'aspiration vers l'établissement d'une table de valeurs où dominants sont les critères de la perfection même. Au bout de cette table brille l'étoile du plaisir esthétique.

Les fameux passages du sublime au sérein s'habillent chez Mozart d'une multitude et d'une multiplicité d'aspects. Il est possible que les différentes immersions du sérein dans le sublime, de plus en plus fréquentes et persistantes durant les dernières années de la vie du musicien, transcendent du chemin de la construction monumentale sur celui de l'expression musicale sérieuse, de contingence sacrée et finalement d'intentionnalité philosophique. Eloquentes dans ce sens sont autant de pages terribles, réunies dans des chefs-d'œuvre scéniques et en même temps de véritables drames d'idées intrinsèquement musicales, s'appelant soit *Idoménée*, *Titus*, *Don Giovanni* ou *La flûte enchantée*. Les dernières symphonies, concertos pour piano et orchestre, les derniers quatuors pour cordes et les culminants quintettes à deux violons confirment la nature de l'instable équilibre entre des contraires corrélatifs du point de vue artistique, contenus dans une unité-paire.

Le sublime se laisse ici difficilement hanter par des ténèbres ou de longues éruptions passionnelles. Mais le sérein, non plus, ne veut pas être entièrement exempt du jeu des ombres, aussi bien que de momentanés renversements de situations. Le discours musical est l'expression artistique finie de la morphogenèse raisonnablement conditionnée, et le traitement des motifs et des thèmes accentue les qualités du sujet choisi.

Mais ni l'esthétique de la forme, ni l'à peine amorcée mais intempestive esthétique du contenu ou de l'expression n'élucideront la nature des actes de création intrinsèquement mozartiens, parce que la synthèse des éléments et des forces en action se conserve par-dessus les moyens de l'analyse strictement matérielle. En postulant ses propres vérités, la nature de ces actes de création décrit un mouvement d'enroulement en soi-même. Les pulsations de l'esprit créateur se laissent percevoir dans la miraculeuse apparition des valeurs particulières, superbement codifiées dans une immensité de partitions s'apparentant d'une manière vitale.

La morphogénèse musicale gagne dans l'art de Mozart les qualités de la systématique conséquente à soi-même, du devenir en permanence, exempt des inconvénients de la mécanicité, pesants sur les plans de la méthodologie fondée sur les concepts courants de l'esthétiques de l'imitation.

Mozart affronte finalement les traditions immergées dans des techniques, des pratiques et des formes sévèrement immitatives, en mettant à leur place les normes orientatives du développement de « la pensée musicale » dans un espace sonore multidimensionnel. L'écriture du contrepoint dans le genre de l'invention à deux voix définit l'aspect de beaucoup de sonates pour piano, tandis que le geste imprimé dans le déroulement des voix alternatives dépasse la sphère de cette esthétique, en déterminant en bonne mesure l'atténua-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tion — sinon la disparition même — du principe afférent aux répétitions périodiques. La polyphonie à quatre voix homogènes et la polyphonie à cinq voix réelles consacrent l'originalité de la facture mozartienne, les renouveaux dans le style convergeant vers l'intégration de la culture de la fugue dans l'expansive culture de la sonate classique.

Le naturel des variations récapitulatives est dépassé seulement par la beauté des nouvelles démarches du développement, des nouvelles arabesques et arcades à motifs qui surgissent et se font suite les unes aux autres dans l'esprit des trajectoires déterminées. C'est ainsi qu'en fait se réalise — à l'échelle des symphonies, des concertos pour instruments et des sonates en diverses hypostases, ainsi que des opéras lyriques ou de grandes messes — la perpétuation du sujet directeur par des pensées ou des thèmes musicaux adjacents, déduits de la structure et de la mémoire de l'idée principale.

Le classicisme de la pensée musicale, incarnée dans l'immense variété convergente des chefs-d'œuvre créés par Mozart, correspond à un renouveau dans la forme de la mentalité artistique. En tant qu'idée de l'art des sons, la culture de la sonate acquiert l'allure d'une univers en amplification concentrique, surgi à partir du développement dynamique du caractère propre à un cycle entier de mouvements. Chez Mozart ce cycle de mouvements est typiquement individualisé par la combinaison organique des entités thématiques principales et collatérales, qui contrastent toujours mais concordent partout, même dans des situations extrêmes ou à des polarités opposées. Le principe classique de la diversité dans l'unité du ton artistique est illustré d'une manière prégnante, autant dans l'architectonique que dans la dramaturgie mozartienne, spécifiant et parachevant les acceptions fondamentales de la nouvelle forme et de la nouvelle polyphonie mozartienne.

Toute contemplation intégrale de l'œuvre d'auteur élevée par Mozart doit faire renvoyer — d'une manière ou d'une autre — à la définition suprême du concept de la composition musicale, due au sage Goethe. Dans son essence, la définition est valable pour n'importe quelle partition achevée, pour tout travail de référence. Le 20 juin 1831, Goethe s'expliquait pour Eckermann :

« Comment pourrait-on dire que Mozart aurait composé son Don Juan ! Comme si c'était un morceau de brioche ou de biscuit, où vous mélangez des œufs, de la farine ou du sucre ! C'est une création spirituelle, dont le détail et l'entier sont fondus par un *seul* esprit et imprégnés par le souffle d'*une* vie ; le forgeron n'a nullement improvisé ou expérimenté, pas plus qu'il n'a suivi son bon vouloir, mais il était possédé par l'esprit démoniaque d'un génie dont il fallait parachever les ordres ».

Cette conception des choses révèle les directions et les sens profondément gravés au long de l'œuvre d'auteur de Mozart. Pensant à l'immensité des vers contenus dans Faust, Goethe dit carrément :

« La musique devrait être dans le caractère de Don Juan ; Mozart aurait dû composer Faust · · · ».

Cet éclairage nous permet aujourd'hui de mieux saisir le sens des mots de Kittel, élève de Bach, qui voyait en Mozart un musicien également important en tant qu'homme, penseur et artiste.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

W. A. MOZART—CONTINGENCES ROUMAINES

Mircea Voicana

L'année 1991 a revêtu, de même que tant d'autres significations, celle de « l'année Mozart » par la commémoration mondiale de la mort, en décembre il y a 200 ans, de l'une des plus incontestables personnalités de la musique, de l'art, de l'intelligence créatrice. Elle représente en même temps une évidente victoire de l'intelligence humaine impérissable, de l'immortalité du génie, de sa vaste réalisation malgré l'écoulement du temps ou, peut-être, même avec la contribution de celui-ci. Ce genre d'exemples ne sont pas nombreux dans l'histoire de l'humanité, mais ils sont d'autant plus éloquents surtout lorsqu'ils sont aussi clairs que dans le cas du séraphique enfant prodige. Mozart a été et il reste notre grand *miracle*, non seulement par sa précocité et sa fertilité devenues proverbiales, mais surtout par sa ferme et toujours croissante capacité d'exprimer l'éternelle aspiration généralement humaine vers le beau, par sa grâce divine de communication qui affronte les siècles, par sa stupéfiante inventivité dans les frontières — d'ailleurs rigoureuses — d'un style merveilleusement unitaire, bien statué et sensiblement défini, entre autres, exactement par les chefs-d'œuvre mêmes de sa propre génialité.

Le phénomène Mozart a toujours été reçu avec un grand intérêt en Roumanie, où il a toujours remporté un grand succès. La vie musicale, le monde musical, la presse et la critique musicales, la musicologie roumaine en général, ont été particulièrement ouverts et en même temps attentifs constamment à ce phénomène. Pour couronner cette attention, le professeur Gheorghe Georgescu-Breazul a dédié — durant la période de l'entre-deux-guerres — à la réception roumaine de l'art mozartien, un livre de grande valeur et de permanent intérêt sur « Mozart en Roumanie » [1].

Non moins intéressant et important serait le thème inverse, celui d'éventuelles contingences de Mozart avec les Roumains et leur musique, dans sa création même. En nous posant une telle question, nous nous sommes vite rendu compte de ses limites, notamment du caractère extrêmement étroit des chances d'une éventualité semblable. Et pourtant...

1. En étudiant méthodiquement et avec le désir de vérifier une telle hypothèse, nous sommes arrivés à la constatation — au moins stupéfiante dans l'état actuel des connaissances au sujet de Mozart et de la conscience mondiale sur son œuvre, comme résultante de sa réception — que le célèbre *Allegretto* « *Alla Turca* » de Mozart constituant la pièce finale de la non moins célèbre *Sonate pour piano en la majeur KV 331* est, malgré sa dénomination, une élaboration reposant sur un matériau musical roumain et non turc, même si Mozart l'a dénommée « turque » et s'est donné la peine de lui rendre l'air de musique turque. J'ai annoncé cette constatation il y a 20 ans, à l'occasion d'une session de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, mais je n'ai réussi qu'à provoquer la révolte des « spécialistes » et des « hommes de culture » qui ont refusé immédiatement cette idée, sans vouloir écouter les arguments dont je disposais. Enfin, grâce à « l'année Mozart », j'ai l'occasion de reprendre cette affirmation en présentant en même temps l'esquisse de l'argumentation de la thèse et de la documentation afférente.

En effet, la parution de la Sonate mozartienne, composée (probablement) en 1778, a été doublée de l'élaboration, pendant la même période, d'une œuvre d'une tout autre nature, l'Histoire de la Dacie Transalpine de l'Autrichien Franz Joseph Sulzer et de la publication, par celui-ci, dans le deuxième volume de cette œuvre [2], notamment comme *exemple musical* sur la musique *roumaine* (« valaque »), de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

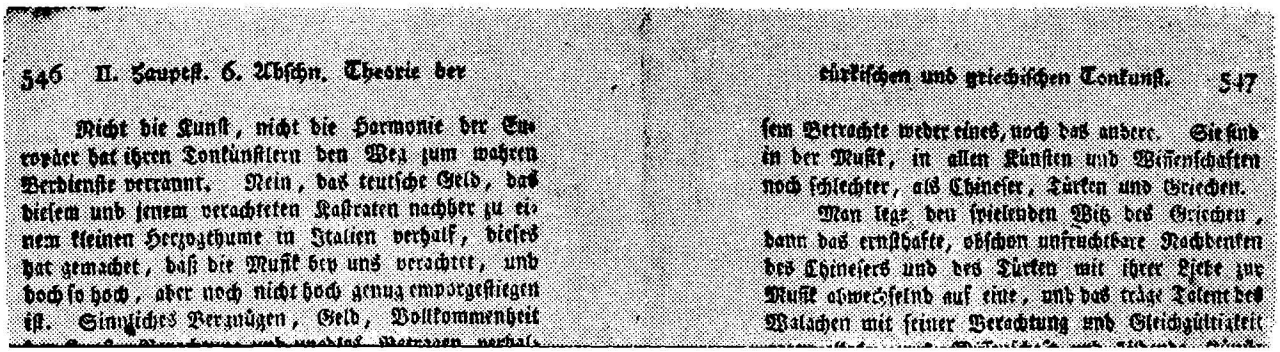
Geschichte
des
transalpinischen Daciens,
das ist:
der Walachey, Moldau und
Bessarabiens,
im Zusammenhange
mit der Geschichte des übrigen Daciens
als ein Versuch einer allgemeinen
dacischen Geschichte
mit kritischer Freyheit entworfen
von
Franz Joseph Sulzer,
ehemaligem k. k. Hauptmann und Auditor.

Des ersten oder geographischen Theils
Zweeter Band.

WIEN,
bey Rudolph Gräffer, 1781.

DIN CĂRȚILE LUI IOAN PALLADY
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Fig. 1 — La page de titre du deuxième volume du livre de Fr. J. Sulzer.



546 II. Hauptst. 6. Abschn. Theorie der türkischen und griechischen Tonkunst. 547

Nicht die Kunst, nicht die Harmonie der Europäer hat ihren Tonkünstlern den Weg zum wahren Verdienste verrannt. Nein, das teutsche Geld, das diesem und jenem verachteten Kastraten nachher zu einem kleinen Herzogthume in Italien verhalf, dieses hat gemachet, daß die Musik bey uns verachtet, und doch so hoch, aber noch nicht hoch genug emporgestiegen ist. Sinnliches Vergnügen, Geld, Vollkommenheit

sem Betrachte weder eines, noch das andere. Sie sind in der Musik, in allen Künsten und Wissenschaften noch schlechter, als Chineser, Türken und Griechen.

Man lege den spielenden Witz des Griechen, dann das ernsthafte, obschon unfruchtbare Nachdenken des Chinesers und des Türken mit ihrer Liebe zur Musik abwechselnd auf eine, und das träge Talent des Walachen mit seiner Verachtung und Gleichgültigkeit

Fig. 2 — Les dernières pages (546—547) du livre de Fr. J. Sulzer avec le colonne-titre se référant à la musique turque.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3 — Tabula I. Le commencement des Annexes pliantes contenant les exemples musicaux donnés par Fr. J. Sulzer : *Căluşarul.*

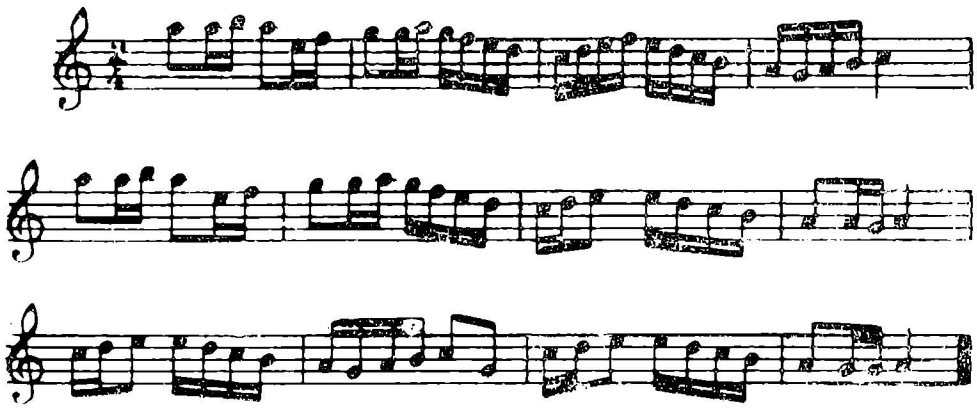


Fig. 4 — Tabula I. La même mélodie reproduite par Romeo Ghircoiaşiu.

mélodie qui a inspiré la *Marche turque* comprise dans la sonate. Il suffit de comparer les deux fragments musicaux que nous reproduisons (fig. 6, 3 et 4 — voir leur phrase finale), pour acquérir la conviction qu'il s'agit d'une même mélodie. Or, cette mélodie qui constitue le cœur de l'Allegretto de la sonate mozartienne, se trouve placée dans le volume de Sulzer au début du premier des tableaux pliants annexes, en tant que première mélodie (danse) *valaque*, déclarée *comme telle*. Elle vient ainsi exactement après le texte sur la musique turque (et grecque) dont les derniers alinéas occupent la page immédiatement antérieure (547) qui porte le colonne-titre de « Theorie der türkischen und griechischen Musik » (fig. 1 et 2). Par une considération concomitante et hâtive de ces deux parties composantes du livre — ou de son manuscrit —, il résulte la possibilité d'une confusion, dans le sens que le contenu de l'annexe qui s'ensuit serait aussi de la « musique turque ». Ceci serait une hypothèse. L'autre hypothèse : suivant la logique du livre, qui considère la « Dacie Transalpine » comme une contrée appartenant à l'Empire turc, le lecteur (Mozart ou peut-être celui qui l'a informé) aurait considéré à son tour que la musique turque proprement dite et la musique valaque ou la musique grecque qui lui succèdent dans les exemples musicaux sont des compartiments et des comportements — bien que distincts — d'un grand ensemble de la musique de l'Empire turc, donc, de la musique turque en général. Bien sûr, ceci n'aurait pas incité le compositeur à imprimer à sa composition un coloris turc comme il nous semble avoir fait, mais, tout de même, cette hypothèse ne peut être rejetée *de plano*.

Il s'agit naturellement d'une confusion de critères — politique, géographique, ethnique, culturel, etc., y compris musical ou ethnomusical. C'est la même confusion qui, en matière de religion, faisait que les Valaques (Roumains) fussent considérés Grecs du fait qu'ils étaient orthodoxes. En vertu du même type de confusion, les Indiens des troupes de l'Empire britannique étaient pris pour des Anglais, tandis qu'on prenait pour des Américains, et non pas des Algériens ou Marocains, ceux qui formaient les troupes françaises africaines englobées dans le débarquement en Italie, de 1943. C'est de même que les Kirguiz, les Kalmouks, les Bachkirs, etc. de la structure des armées soviétiques, qui ont traversé le territoire de la Roumanie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

après le 23 août 1944, étaient considérés par la population roumaine « russes » ou « troupes russes » (pas même « soviétiques »), tandis que les soldats roumains, tchèques, slovaques, croates, etc. de l'armée des Habsbourg de la première guerre mondiale étaient globalement dénommées « troupes autrichiennes » ou « autriche-hongroises » et leurs membres « Autrichiens » ou « Hongrois ».

Que ce soit la première hypothèse ou la seconde, la réalité montre que Mozart a pris la danse roumaine *Căluşarul* pour de la musique turque en composant sur ce thème un « alla turca » revêtu par cette dénomination.

2. Certainement, on pourrait objecter que ce n'est que par hasard que les deux mélodies se ressemblent. Mais lorsque nous allons analyser et constater que non seulement les mélodies, réduites à leur forme la plus « dépouillée », mais aussi le reste du matériau musical doit être mis en relation *généalogique*, tout doute *doit être écarté*. Car Mozart a composé toute sa marche turque par l'utilisation variable des divers segments de la danse roumaine. La forme de celle-ci, retenue par Sulzer, est celle de l'exemple de la figure 6, reproduit chez nous dans la figure 3 d'après l'original de Sulzer et, dans la figure 4, d'après la transcription de Ghircoiaşiu. A comparer toujours les quatre dernières mesures de celle-là. Nous ajoutons ici la même mélodie, transcrite par Gh. Ciobanu d'après R. Ghircoiaşiu, dans la forme populaire qui est pratiquée encore de nos jours dans les Monts Apuseni sous le nom de *Ţarina moţănească* (fig. 5).

La prise en considération de tout le complexe thématique de *l'Allegretto* mozartien nous permet d'ailleurs de reconstituer aussi le chemin créateur du compositeur. Le premier geste, celui de choisir le thème de *Căluşarul*, a été suivi par la variation de ce thème et l'établissement de l'ordre d'utilisation des versions et variations résultant de cette manière. La mélodie la moins altérée par des interventions de Mozart, donc la plus proche du modèle pris par le grand compositeur, n'est pas le début mais bien celle des quatre dernières mesures. Mozart donne à cette mélodie la forme reproduite dans la figure 6, et, tout comme dans la danse roumaine, elle ne sera pas utilisée au commencement de sa composition, mais laissée comme une résultante de pointe, essentielle d'une certaine manière.

Dans cette transcription mozartienne du thème *Căluşarul* (que nous pouvons considérer aussi comme une première variation qu'il apporte à la mélodie populaire utilisée comme thème-source), les modifications de première intervention sont réduites à une transposition en *la majeur* et à la répétition de la première cellule (α) du dessin mélodique, imprimant ainsi au fragment une variation non seulement mélodique, mais aussi de rythme et d'accent et en concluant ce fragment par une formule de semi-cadence (Ier temps de la quartième mesure) d'évidente empreinte classique.

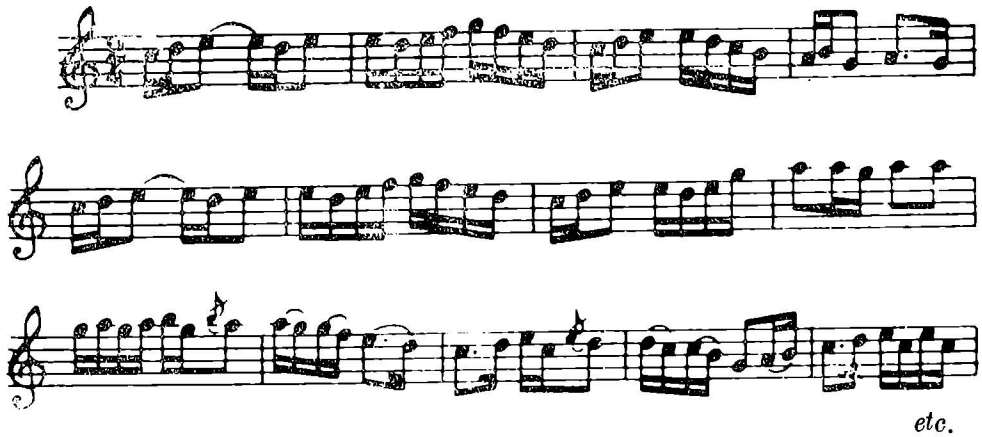
Ensuite, attachant une attention accrue à la même cellule génératrice, Mozart revient à l'*ut* majeur de Sulzer, tonnalité dans laquelle il expose la mélodie en tierces, tout en diminuant en deux croches la valeur de quart de la troisième note de la cellule α (fig. 7), en les raccordant ainsi aux valeurs des notes préparatoires (*mi — fa*) et en réalisant un nouvel aspect expressif-mélodique-rythmique d'un naturel incontestable; compte tenu de ces prémisses, ce qui se suit se déroule dans une parfaite logique : le segment mélodique descendant vers la dominante (semi-cadence) commencera avec une note plus haute et, afin de s'inscrire dans la métrique générale, on hâtera comme doubles croches les quatre premières notes de cette descente mélodique. C'est ce que nous pourrons envisager comme une deuxième variation du chant populaire.

La pierre suivante de l'édifice est une nouvelle utilisation de la même cellule initiale — une troisième variation — dans ce que Mozart construit comme le début, de coloris turc, de tout son *Allegretto* (fig. 8). Il y procédera par une séquence de gruppetti ascendants (comprenant le motif α dont les intervalles ont été modifiés (fig. 6, mesures 1—4) vers un apogée sonore constitué d'une phrase à caractère apodictique, conclusif, caractère assuré par une variante du motif β1 [3].

Enfin , même dans un fragment à caractère de passage de liaison, Mozart utilise la mélodie de *Căluşarul* comme une quatrième variation, notamment dans la modalité coulante et d'égale distribution des valeurs des notes constitutives — telle qu'elle est présente dans la seconde moitié de la deuxième mesure et dans les mesures

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5 — *Ţarina mocănească.* Variante de la même mélodie circulant de nos jours dans le folklore des Monts Apuseni.



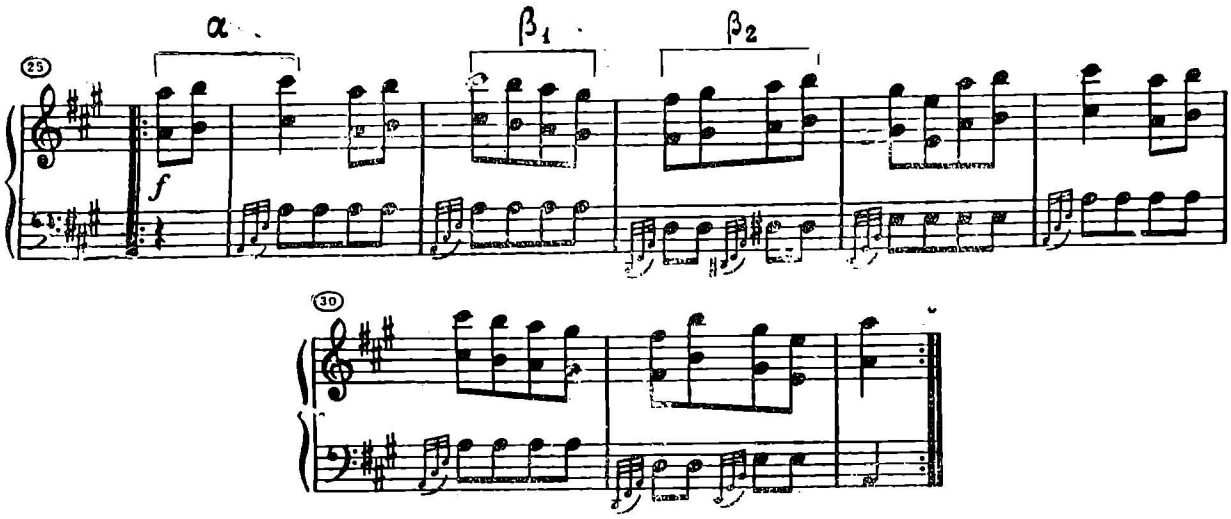


Fig. 6 — Motif principal α et le motif β dans l'*Allegretto* de Mozart.

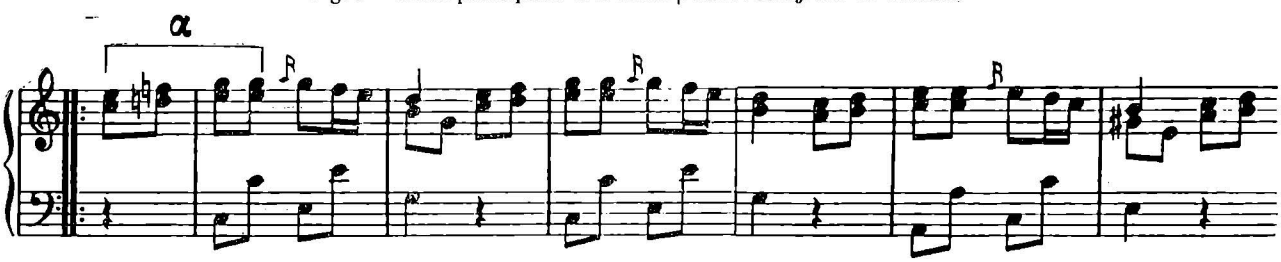


Fig. 7 — Variations sur les mêmes motifs.

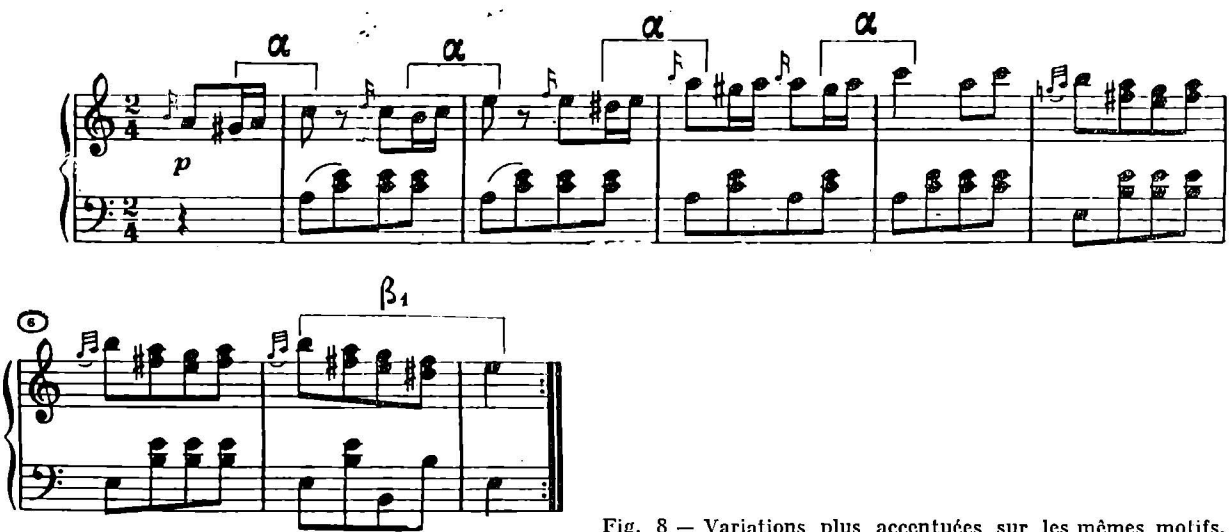


Fig. 8 — Variations plus accentuées sur les mêmes motifs.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3 et 4 de celle-ci (voir le motif β dans les figures 6, 3 et 4), réalisant ainsi une mélodie qui se moule parfaitement au style mozartien, par une amplification du tetracorde vers l'ambitus d'une gamme telle qu'on la retrouvera dans le texte de l'*Allegretto* (fig. 9).

Avec ces matériaux pris d'une manière variée de la source roumaine, Mozart construit l'*Allegretto « Alla Turca »* en utilisant la formule atypique d'une succession de variations ou variantes — non déclarées, mais bien saisissables — dans l'ordre : fragment 1 (var. 3, fig. 8) fr. 2 (var. 2, fig. 7), fr. 3 (var. 1, fondamentale par rapport à la mélodie populaire roumaine, prise comme thème-source, fig. 6), fr. 4 et 5 (var. 4 et 5, fig. 9), fr. 5 (comme reprise du fr. 3), fr. 6 et 7 (reprises du fr. 1. et 2) fr. 8 (de nouveau une reprise du fr. 3), et fr. 9 (Coda, fig. 10) dans lequel le compositeur reprend suggestivement le matériel du début (fig. 8) par des gruppetti comprenant le motif α modifié et procédant à une accentuation de l'aspect turc, jusqu'à l'image sonore d'une fanfare turque — méterkhané.

Après la constatation de cette utilisation variationelle délibérée de tout le matériel mélodique de *Căluşarul*, l'emprunt thé-

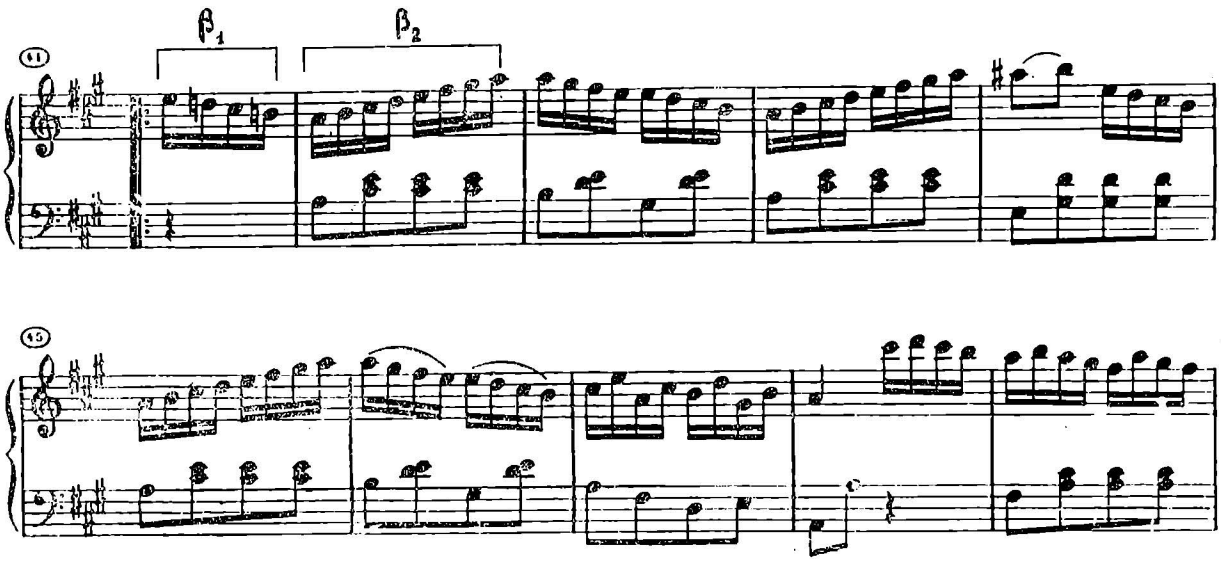


Fig. 9 — Variations sur les motifs β.

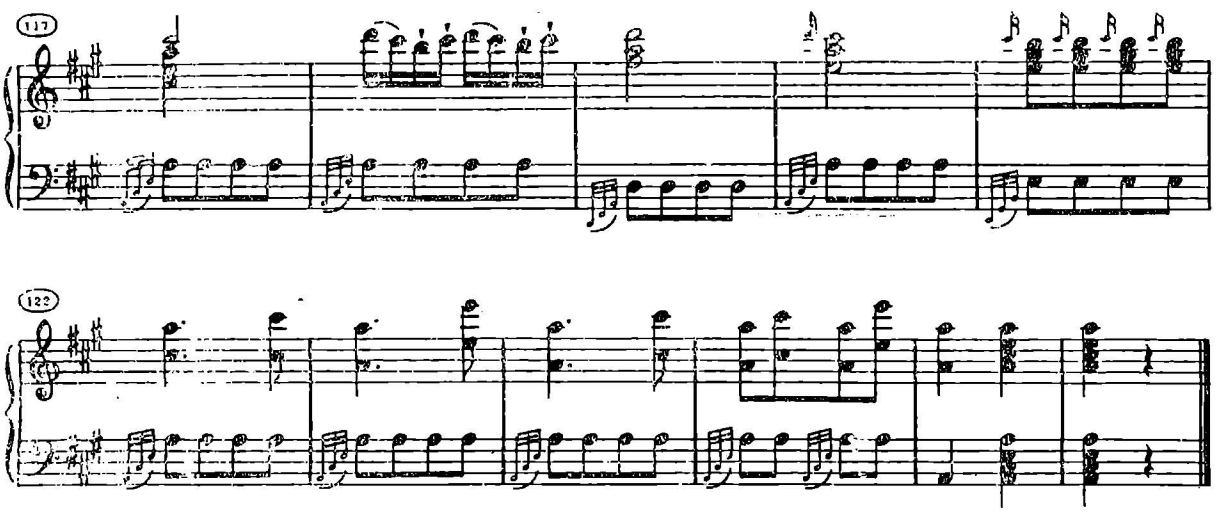


Fig. 10 — Coda de l'*Allegretto « Alla turca »* de Mozart (fragment).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

matique est frappant et reconnaître ce fait devient impératif.

3. Nous ne devons pas être surpris par cette « inspiration du folklore » que Mozart a placée dans une pièce de pur classicisme instrumental. Dans la même sonate nous avons la preuve d'un précédent. Ludwig Schidermeier signalait, dès 1922, dans sa monographie analytique dédiée à la vie et aux œuvres de Mozart [4], que le thème avec variations du premier mouvement de la *Sonate KV 331* reprend un chant populaire sud-allemand. C'est le thème sur lequel Max Reger allait réaliser, à une époque plus proche de nous, ses appréciées variations symphoniques. Mais, de cette manière, toute la *Sonate en la majeur* devient un opus spécifiquement unitaire, par le fait d'englober sous le signe de la forme et des procédés de variation des fondements folkloriques, notamment de source sud-allemande dans sa première partie et d'origine roumaine dans sa partie finale surnommée (et traitée en direction) turque. Le même auteur affirmait que cet « Alla Turca » est un premier abord de la série de pièces orientalisantes de Mozart; dans ce chemin s'inscrivait les « opéras turcs »: *Zaïdé* et *l'Enlèvement au Sérail*. Sur l'intérêt et l'exotisme « turc » de Mozart (correspondant à l'exotisme arabe et nord-africain de Rossini, Boieldieu, Rabaud, Saint-Saëns, etc.) nous nous sommes prononcés antérieurement [5], de sorte que nous n'y revenons plus.

4. Toutefois, nous nous devons de noter ici que la *Sonate KV 311* appartient au groupe des 5 sonates pour piano (KV 330—333) composées (probablement) à Paris en 1778 et publiées là—bas par Heina, conjointement avec KV 309 et 311, composées antérieurement à Mannheim. Or, le deuxième volume de Sulzer apparaît en 1781. Mais, de cette situation on ne peut tirer un argument contraire à l'identification de la source d'inspiration que nous avons argumentée et documentée, l'origine de l'« Alla Turca » emprunté à travers le livre de Sulzer étant indubitable et le livre pouvant être connu en manuscrit.

5. Il faut toutefois écarter aussi une autre possible ou éventuelle objection. La mélodie *Căluşarul*, même avec la mention de Sulzer confirmant son caractère roumain, a été publiée dès 1963 par l'éminent professeur de Cluj Romeo Ghircoiaşiu [6], ainsi qu'ultérieurement par les distingués musicologues Gheorghe Ciobanu [7] et Emilia Comişel [8] sans qu'ils saisissent la parenté avec l'« Alla Turca » de Mozart. Ils ont été tous préoccupés par l'importance et les significations folkloriques de la mélodie *Căluşarul* notée et décrite par Sulzer, dans le cadre d'une discussion sur les caractères du folklore roumain et sur les premières notations dont celui-ci a bénéficié. Ceci explique assez bien ce qui les a empêchés de saisir la parenté non équivoque avec l'*Alla Turca* de Mozart, située dans une zone totalement différente de manifestation musicale. D'ailleurs, nous observons que, grâce à des raisons semblables, ni le folkloriste Gottfried Habenicht [9], qui a travaillé à titre de chercheur à l'Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectales (l'ancien Institut de Folklore) de Bucarest jusqu'à son départ pour l'Allemagne, où il déroule à présent une fructueuse activité, lui non plus n'a pas saisi ce que nous signalons ici, malgré une étude extrêmement détaillée et compétente destinée à Sulzer et à son livre, dans laquelle il notait et décrivait la mélodie dont nous nous sommes occupés.

D'ailleurs, on sait que le livre de Sulzer nous a créé assez d'ennuis par sa thèse fondamentalement erronée suivant laquelle les Roumains se seraient formés comme peuple au sud du Danube et auraient migré ensuite au nord, sur l'actuel territoire « dace »: c'est une spéculation préconçue, sur le caractère erroné et nuisible de laquelle nous ne voulons plus revenir. Mais ce livre est particulièrement important par les constatations directes, documentaires qu'il contient; parmi celles-ci figure cette première manifestation de recueil folklorique authentique en notation occidentale, de la musique des Valaques, et la première mélodie notée est exactement *Căluşarul* — danse qu'il caractérise comme *typiquement roumaine* et qui a servi de source à *L'Allegretto « Alla Turca »* de Mozart.

Dans le même contexte des contingences roumaines avec la création mozartienne, dans laquelle s'est manifestée la même confusion « Turc-Valaque », mais cette fois exprimée *in terminis* (quoique dans le plan dramaturgique et non dans celui de la substance musicale) c'est le cas de mentionner l'avant-dernier opéra de Mozart *Così fan tutte*, sur un libretto de Lorenzo Da Ponte. Réalisé en 1790 en pleine époque

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

finale du compositeur, une époque imprégnée de tourments, de besoins et d'idées franc-maçonniques, cet opéra que les exégètes discutent en se demandant s'il doit être compris dans la zone moralisatrice ou libertine, est non plus que *la Flûte enchantée* ou *Les Noces de Figaro*, la véritable paire (et suite) à *Don Giovanni*.

Ce qui nous intéresse maintenant c'est le fait que l'ensemble de l'intrigue sur laquelle est construit le débat éthique de l'opéra a une base historique dissimulée que nous avons réussi à déchiffrer et qui a une liaison avec les Roumains et leurs contacts avec Vienne. En effet, *Così fan tutte* cache, sous la forme d'une comédie de mœurs, un petit drame éthique, en partant d'un grand drame historique. L'opéra se rapporte à un événement crucial pour l'Empire autrichien, qui a eu lieu cent ans auparavant, notamment celui du grand siège de Vienne, de 1683, par les Turcs. Tout l'effort de camouflage de Da Ponte, le librettiste de Mozart, qui nous présente comme lieu de l'action et comme personnages une cité italienne et ses habitants qui supporteraient un siège turc, ne peut nous dérouter, pour la simple raison que l'histoire ne connaît aucune grande ville italienne assiégée de la sorte. Au contraire, le cas de Vienne reste typique et légendaire. Mais, dénonçant en fait un comportement moral qui n'aurait pas satisfait nombre de contemporains de Mozart et de Da Ponte — la soi-disant action de « fraterniser » de la population civile de sexe féminin avec les armées ennemies — , tout le sujet de l'opera devait être déménagé de Vienne dans un imaginaire monde italien. D'ailleurs, l'ensemble du contexte du libretto est parfaitement compatible avec les événements du grand siège de Vienne et s'accorde seulement avec celui-ci. Le document *écrit* qui le prouve irréfutablement se trouve dans l'opéra même, c'est le texte du libretto. En effet, lorsqu'elle doit faire la connaissance des deux jeunes gens camouflés en officiers ennemis blessés, la soubrette Despinetta (!) s'exclame étonnée et stupéfaite par leurs barbes, leurs moustaches et leurs vêtements, en se demandant ce qu'ils peuvent être : Turcs ou ... Voilà, c'est exactement ici la clé du problème : dans le texte allemand traduit de l'opéra, apparaissent les Polonais : «Es sind Türken, sind Polaken ? », tandis que dans le texte *original* en italien (car le libretto, ainsi que le titre de l'opéra, sont en italien) c'était : « Che mustache, che vestiti, sono Turchi, son' *Valachi* ? ». Donc, il s'agissait évidemment de l'hypothèse de soldats roumains enregimentés dans l'armée turque assiégeant une grande ville ; or, ce fait d'armes a eu lieu uniquement à Vienne, nulle part ailleurs, lorsque les armées roumaines de Serban Cantacuzino, le prince régnant de Valachie, et de son voisin le prince régnant de Moldavie, ont été obligées d'accompagner les armées turques et de participer au siège de 1683. D'ailleurs, le doute de Despinetta et les événements qui suivent s'accordent, d'une part, avec la réputation ou les frivolités des militaires valaques et, d'autre part, avec la réalité dévoilée ces derniers temps sur une stricte base documentaire, d'une convenance continue entre les assiégés et leurs assiégeants valaques qui, incapables de trahir leurs coreligionnaires chrétiens, informaient systématiquement les Viennois sur la situation dans le camp turc, les incitant à résister ; ils « pactisaient donc avec l'ennemi ». Mais le fait de fraterniser n'était plus acceptable pour les Viennois vivant 100 ans plus tard, d'autant plus qu'il se rapportait à leurs fiancées, leurs femmes ou leurs sœurs. Ils ont changé alors le libretto et dans la traduction allemande sont apparus à part les Turcs non pas les Valaques amis (malgré leur appartenance à l'armée ennemie) mais les Polonais c'est-à-dire des alliés officiels qui, conduits par Jan Sobiesky, ont vaincu les Turcs et ont levé le siège de Vienne en « sauvant la chrétienté » de la pénétration de l'Empire islamique au cœur de l'Europe. L'entente de la population civile, nommée aujourd'hui fraternisation, avec les alliés libérateurs était tout autre chose (n'est-ce pas ?) que celle avec les alliés réels compris dans les armées ennemies. Ou, pour ceux qui se rendraient compte de la base historique réelle du libretto, il serait peut-être permis de a comprendre même comme une dette de reconnaissance — peut-on jamais savoir ?

Ce qui est certain, c'est qu'en créant cet opéra, Da Ponte et Mozart ont envisagé les Valaques et non pas les Polonais.

★

Il reste aussi certain qu'au moins sur les scènes des théâtres roumains nous avons le devoir de conserver le texte original de *Così fan tuttte* tout comme nous avons l'o-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bligation de faire savoir que l'*Alla Turca* de la *Sonate KV 331* de Mozart est en effet le traitement d'une danse roumaine, même si par la contribution de Mozart cette marche n'est pas une véritable « Alla Valacchica ».

Notes

[1] George Breazul, *La bicentenarul naşterii lui Mozart : 1756—1956* (Le bicentenaire de la naissance de Mozart...), Bucureşti, Ed. Muzicală, 1957.

[2] Franz Josepf Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens das ist : der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte...*, vol. II, Wien, Rudolph Gräffer, 1781.

[3] Nous avons pu — par la bienveillance de notre collègue Lucia-Monica Alexandrescu — utiliser la plus éloquente édition pour notre thèse : *W. A. Mozart, Klavier-Sonaten, nach Eigenschriften, alten Abschriften und den erstausgaben herausgegeben...* par Walter Lampe, München—Duisburg, G. Henle Verlag ; les *gruppetti* y sont notés de manière à mettre en évidence, même graphiquement, la cellule α.

[4] Ludwig Schiedermeier, *Mozart. Sein Leben und seine Werke*, München, Beck, 1922, p. 179.

[5] Mircea Voicana, *Criterii naţionale şi internaţionale în tematica-subiect a creaţiei muzicale* (Critères nationaux et internationaux dans la thématique-sujet de la création musicale), exposé au Centre d'études « George Enescu », Bucureşti, mai 1987 et conférence à la Maison des Hommes des Sciences, Iassy, mai 1988 (en cours de parution).

[6] Romeo Ghircoiaşiu, *Contribuţii la istoria muzicii româneşti* (Contributions à l'histoire de la musique roumaine), vol. I, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1963, p. 211.

[7] Gheorghe Ciobanu, *Muzică instrumentală, vocală şi psaltică din secolele XVI—XVII (cap. V, Fr. J. Sulzer — Dansuri şi cintece româneşti)* (Musique instrumentale, vocale et psaltique, XVIe—XVIIe siècles. Chap. V, Fr. J. Sulzer, Dances et Chansons roumaines), Bucureşti, 1978, pp. 53—55 (*Izvoare ale muzicii româneşti*, vol. II).

[8] Emilia Comişel, *Folclorul în România secolelor XVII—XVIII* (Le folklore dans la Roumanie des XVIIe—XVIIIe siècles), in vol. Emilia Comişel, *Studii de etnomuzicologie*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1986, pp. 123—142.

[9] Gottfried Habenicht, *Valoarea contribuţiei lui Franz Joseph Sulzer la cunoaşterea folclorului românesc* (La valeur de la contribution de Franz Jozeph Sulzer pour la connaissance du folklore roumain), in *Revista de etnografie şi folclor*, tome 16, n 5, 1971, pp. 391—398 (*Studii*). Extrêmement interessantes aussi sont les considérations sur les inténtions et la valeur des notations de Sulzer chez Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti* (Chronique de la musique roumaine), vol. I, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1973, pp. 359—365.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE SORT CINÉMATOGRAPHIQUE DE MOZART
(Entre Mozart et Amadeus)

Florian Potra

La musique de Mozart et, implicitement, la figure publique et privée du compositeur ont connu, ces dernières décennies, comme on le sait, une vogue spectaculaire dans le monde, en déclenchant un puissant « revival » qui a stimulé les initiatives de la vie de concert et les montages des opéras des grandes capitales tout comme de plusieurs centres culturels de moindre importance mais ambitieux ; la musique et la vie du compositeur ont également amplifié les études des musicologues et des historiens. Et naturellement, en même temps, les mass media n'ont pas manqué de saisir la proie d'un riche et piquant festin qu'offrait une biographie excentrique, c'est-à-dire extérieure à l'œuvre, permettant l'accès désinvolte et mondain aux cours du génie. Cette puissante animation a été avivée par l'approche du bicentenaire de la mort de cet unique *Hofmusiker* dont la commémoration a commencé bien avant 1991. La presse écrite ou filmée, la radiodiffusion et particulièrement la télévision et même une certaine industrie de l'édition—avec leur superficialité escomptée et leur faim du sensationnel — ont fermement avancé sur un terrain sévèrement gardé jadis par ceux qui cultivent la compétence et la valeur ; ceci a conduit inévitablement à une faille dans la tectonique de l'art de la musique : d'une part, à un faux culte de Mozart, entretenu par des clichés et des préjugés, par des sentences approximatives et souvent par une coupable ignorance (l'exemple le plus éloquent c'est la série d'articles péniblement amassés par des rédacteurs imprudents, concernant le mystère de la mort du musicien — un sujet extrêmement délicat, que seuls les grands spécialistes auraient le droit d'aborder) ; d'autre part, les critiques et les spécialistes qualifiés, défenseurs de la pureté et de l'intégrité de l'héritage mozartien, qui n'hésitent pas à manifester leur répulsion à l'égard des maillots imprimés, des compilations rock, des « looks », des emblêmes et des slogans qui ont inondé, dans le monde, le public mélomane et qui n'a pas été ébahi en regardant (et en entendant) à la télévision les soutien-gorges chantant les mélodies de Mozart ! « ... Les moyens de communication en masse multiplient et imposent ce genre d'emblêmes — écrit l'aristocratique critique musical Paolo Isotta (*Corriere della Sera*, 6 février 1991) — comme dans un infini jeu de miroirs et ils se fabriquent sur mesure le crétin reproduit en millions d'exemplaires, le crétin nécessaire à la loi de l'économie de marché ». La bipolarisation s'est produite irréductiblement : d'une part Amadeus, et d'autre part Mozart, les uns célébrant Amadeus, les autres Mozart. Le même Isotta continue : « Il va de soi que nous haïssions Amadeus — ce mythème collectif engendré par des crétins pour les crétins — qui a pris la place de Mozart mais haïr Mozart ? » Il n'y a qu'une seule réponse : « Sortir de chez soi le moins possible, éviter les suppléments culturels, ignorer la télévision et la radio (à l'exception du canal de diffusion par câble, où l'on ne parle pas, grâce à Dieu), marcher sur la pointe des pieds, se mouvoir comme dans le noyau d'une conjuration : l'ennemi peut être à l'affût partout et à tout moment. Couvrons-nous le chef avec le manteau, comme Hippolyte devant Phèdre, en attendant un béni *consumatum est* ». Pour donner un exemple de chez nous, en l'honneur de la vérité, la radiodiffusion roumaine fait une digne exception en présentant le cycle de lectures critiques mozartiennes, « Un compositeur pour l'éternité », écrit par Wilhelm Berger. Par contre, afin de tenir un inopportun équilibre, l'éternel Arcadie Percek nous ramène en plein lieu commun dans un « panoramique » intitulé *Mozart et Salieri* et en pleine insupportable rhétorique tracée en actualité : « Mais combien de ces Salieri ... ne se

2— c. 333 0

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sont-ils pas élevés à la Cour ceausiste »?. Dans la nouvelle équation, Causescu tient la place de Joseph II, mais qui tient la place de Mozart ? !

L'alternative Amadeus-Mozart est réelle, il va de soi, et le théâtre a opéré son lancement par Peter Shaffer avec *Amadeus*, en s'appuyant sur un illustre précédent — *Mozart et Salieri*, la petite tragédie de Pushkin. Et si *Mozart et Salieri* a permis, en 1898, à Rimski-Korsakov un « retour » au « réalisme dramatique », dans l'opéra, *Amadeus* allait devenir, en 1984, une adaptation cinématographique du metteur en scène Milos Forman. C'est ici, dans ce film hollywoodien qu'il faut chercher l'origine du mythème saisi par Paolo Isotta. Le cinéaste tchéco-américain tâche de répondre — pour la nième fois — à la question : est-elle possible la réalisation d'une biographie cinématographique ? Surtout celle d'un génie, en l'espèce, un génie de la musique ? Evidemment, non. Aussi amplement que puisse se raffiner « la technologie archéologique », les traces disparaissent, l'existence de l'artiste est un mystère qui se dévoile par inférence, d'une supposition à l'autre, d'une hypothèse à l'autre. Et si le document constitue le témoignage d'une action, d'une réalisation, ce qui nous parvient de manière vraiment tangible c'est l'œuvre — majeure ou mineure — de la personne évoquée, le reste se nomme réverbération, selon l'opinion d'Andrea Balzola — un analyste d'Amadeus. Pour cette raison, la biographie doit être la biographie de l'œuvre, au-dessus de tout autre biographie ; et pour ce faire, il faut être capable de lire cette œuvre, même à travers les lignes, il faut être compétent dans le domaine de son langage. Bref, une biographie plausible de Mozart doit être élaborée par l'intermédiaire de son œuvre, une tâche des musicologues bien sûr, non pas celle d'un metteur en scène aussi épris qu'il soit de l'illustre musicien. Dans le cas d'*Amadeus*, Forman a toutefois le mérite d'avoir compris qu'un génie peut faire le sot, mais un sot ne peut faire le génie et, entre la légende, l'apologie ou la parabole et la parodie, il a choisi la parodie, la caricature comme une revanche chronique de l'impuissance biographique, comme un négatif du personnage, capté par exclusion, par diminution. Forman présente Mozart comme « un enfant prodige », le génie comme un niais touché par la grâce de Dieu, tandis que Salieri — le biographe de Mozart — apparaît comme la seule personne qui connaît mieux que quiconque le musicien de Salzburg. Le tout en une construction narrative reposant sur le flash-back, dans le strict respect du modèle hollywoodien traditionnel, où le personnage ouvre la parenthèse et le metteur en scène la remplit en trichant, malheureusement. Le metteur en scène choisit décisivement la clé parodique et introduit dans l'action un gars irrévérencieux et pitre, mais, ensuite, il oblige le public à prendre son mouchoir et pleurer le sort du pauvre homme jeté dans la fosse commune, pendant un hiver froid et désolé. On arrive ainsi à un glissement de la parodie initiale vers le mélodrame. La présentation railleuse du génie divin, de la moralité publique et de la sensibilité des prochains, la figure de Mozart se transforme graduellement en victime de l'envie de l'ignorance et du manque de la reconnaissance collective, soumise à l'author té, même posthume, de son père et à la conduite hypocrite de Salieri qui, attention !, était un médiocre mais pas du tout un sot : voilà donc un Mozart bohème, abandonné et vampirisé par tout le monde, quoique les manuels de psychanalyse n'y étaient pas proprement à leur place. Et pour racheter le tout, les scènes vraiment intenses ne sont pas suffisantes, comme celle de la dictée du Requiem-testament ; au contraire, ces scènes soulignent le contraste entre les deux niveaux distincts que Forman superpose jusqu'à les faire coïncider dans les récits du hallucinant Salieri. Mais, l'effet apparaît comme étant prémédité : en assemblant un commencement de comédie satirique et brillante avec un final tragique et pathétique, Forman adopte la formula brevetée de la soit-disant *pièce bien faite* bourgeoise qui répond aux besoins psycho-thérapeutiques du marché : une *catharsis* introduite par la provocation, développée par le repentir et résolue par la compassion. Dommage qu'il fût un génie, une faute de Dieu, ce Mozart tellement espiègle et tellement malheureux, comme le voit Shaffer, soutient Salieri. Une jalousie métaphysique apte à déplacer l'axe du film depuis la métabiographie vers la polémique romantique et schopenhaurienne entre le génie et l'intelligence, où le génie est jugé en contumace parce que c'est un fantôme de la mémoire de Salieri. A ce point, on peut faire au met-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teur en scène une objection fondamentale : il n'a pas résisté à la tentation de transformer ce fantôme en protagoniste, tandis que Mozart aurait dû rester un personnage idéal, mythique un but à centrer, de toute façon, une figure abstraite, caricaturale, comme dans la première partie du film. Or, la manière devient, au contraire, l'âme de l'invention, la mise en scène atténue la provocation et dilue les discontinuités textuelles dans la bravoure des interprètes et dans l'implantation scénographique. Et en changeant son masque, Mozart nous montre une figure qui ne peut plus être la sienne et l'affrontement même entre génie et intelligence, entre sublime et médiocre, fond dans le lieu commun du « génie et du désordre ». En vérité, les projets biographiques, artistiques du film *Amadeus* ne sont pas trop probants ; en échange, les choses s'accordent parfaitement avec l'oncle Oscar, ce qui comptait décisivement pour Milos Forman, n'est-ce-pas ?

Nous rencontrons, à une certaine distance mais pas totalement opposé à *Amadeus* du point de vue de la représentation, le film de Klaus Kirschner : *Mozart — Aufzeichnungen einer Jugend* (Mozart — notes ou esquisses d'une jeunesse). Un long métrage documentaire avec acteurs *(dokumentarischer Spielfilm)* ayant comme modèle l'admirable *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) de Jean-Marie Straub — un film organisé autour du mythe de Bach, extrait de la musique de celui-ci. Le Mozart de Kirschner est moins rigoureux et, naturellement, moins intense, donc légèrement greffé sur Amadeus, avec un Mozart moins « intérieur » ; toutefois c'est un film qui reflète la pureté et l'essentiel de l'œuvre des 20 premières années de la vie du compositeur. Mozart est présenté à trois âges distincts (7, 12 et 20 ans) dans l'interprétation de trois différents acteurs. Ce sont autant d'étapes non pas tant de l'expansion de l'énergie créatrice — on sait qu'à 12 ans, Mozart pouvait être considéré comme une personnalité musicale complète, parfaitement formée — que de l'assurance de la conscience de sa propre valeur. Une conscience encore absente à 7 ans quand « il flambait de non-connaissance », comme aurait affirmé le poète ; le metteur en scène Kirschner choisit, pour cet âge, un enfant chétif avec d'immenses yeux noirs, qui ne se rend pas compte de ce qu'il lui arrive et qui, au lieu de gribouiller des chats, des arbres et des maisons sur une feuille blanche de papier, dessinait des portées et des notes et qui jouait ensuite au clavecin, avec un plaisir infini, des improvisations et des mélodies. Dans une scène au commencement du film, le petit Wölferl, couché sur l'herbe du jardin de la maison de Salzburg, calligraphie une partition avec des gestes décisifs et interroge son père — le Kapellmeister Leopold — comment on écrit un legato. Le tout à l'air d'un jeu banal d'enfant travailleur et diligent, mais de ce jeu est née la première symphonie, catalogue Köchel n° 16 et 19.

Les deux autres âges de Mozart — 12 et 20 ans — se réfèrent dans le film aux voyages en landau (Negruzzi écrit « en landau de Vienne ») à travers l'Europe, en compagnie du maître Leopold, de sa mère et de sa sœur Nannerl et, plus tard, avec les sœurs Josefa et Aloysia Weber accompagnées par leur père Fridolin. Ce sont de longs travellings et panoramiques, destinés à suggérer la perception du temps d'un autre siècle, tout comme le font les lentes promenades dans les parcs, en silence ou sur un fond musical. Cahoté par les ressorts du landau, Mozart arrive à Paris et à Versailles, ensuite aux Pays-Bas, en Suisse, en Bavière et, naturellement, sur les insistances de Johann Christian Bach, en Italie qui le reçoit comme « un jardin chanteur » (non seulement enchanteur). Le cinéaste nous promène jusqu'à Naples et à Pompéi mais il n'oublie pas les épisodes connus de la transcription d'une précision mathématique faite par l'adolescent Mozart d'un secret *Miserere* de Gregorio Allegri, qu'il avait écouté une seule fois à la Chapelle Sixtine ; il ne manque non plus la réception des deux Mozart — Wolfgang et Leopold — à Bologne, dans la maison de Giovanni Battista Martini, le plus érudit musicien du siècle, ou à Parme, le dîner offert par la célèbre soprano Lucrezia Agujari, surnommée La Bastardella ou La Bastardina, qui stupéfie Mozart avec son octave dépassant le *do* aigu. De semblables moments — et d'autres — ont déterminé le chroniqueur Sebastian Feldmann à décrire le film de Kirschner comme « un opus de quatre heures qui promet d'écarter des clichés solidement enracinés mais, au fond, confirme certains anciens clichés et propose de nouveaux autres ». C'est anecdotique du point de vue con-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tenu, mais par la simplification de la narration et par des cadres d'une intensité parfois mystérieuse, l'auteur du film récupère toutefois, par ci par là, un certain classicisme aucunement étranger à Mozart et au commentaire biographique qui lui est dédié.

Avant d'arriver aux deux « sommets » de la filmographie mozartienne — *Don Giovanni* et *La Flûte enchantée* —, il faut consacrer quelques mots à la présence de l'esprit mozartien dans l'œuvre de Werner Herzog — l'un des plus importants auteurs du Nouveau Film Allemand. Il s'agit premièrement de l'expérimental *Fata Morgana*, une originale « prospection du terrain », selon la définition de l'auteur —, placée en Afrique et divisée en trois sections : « Die Schöpfung » (la Création), « Das Paradies » (le Paradis) et « Das goldene Zeitfalter » (l'Epoque d'or). La musique de la première partie — « la Création » — avec celle de Händel et du complexe pop Blind-Faith, appartient à Mozart, par *Krönungsmesse* (la Messe du Couronnement). Mais, *Fata Morgana* se prolonge dans un autre film du même Herzog, un film fascinant et peut-être unique : *Jeder für sich and Gott gegen alle* (Chacun pour soi et Dieu pour tous) (ou Kaspar Hauser), 1974, considéré par le critique comme le premier film « allemand », « vraiment » allemand de Herzog. Il s'agit de la légende de Kaspar Hauser, élevé comme un animal sauvage dans une fosse de cave, jusqu'en 1828, lorsqu'à l'âge de 16 ans il est amené et abandonné dans un marché de Nurenberg ; cinq ans après il mourra égorgé, mais dans cet intervalle il vit une dense parabole de l'éducation de l'esprit et du cœur, finalement situant la musique au-dessus de toutes les expériences : « je sens profondément la musique dans mon cœur ». Sur le lit d'agonie, Kaspar est troublé par un rêve ou une vision totalement semblable à un épisode significatif de *Fata Morgana :* le guide aveugle d'une caravane qui traverse le désert trouve le bon chemin d'après le goût du sable tandis que ceux qui ont la vue bonne hésitent avec leurs compas et leurs boussoles et s'égarent. Kaspar a simultanément la révélation du chiffre qui lui délie la souffrance sourde et inconnue de l'âme : « Dies Bildnis ist bezaubern schön/ Wie ich noch keines je gesehn/ Ich fühl es, wie die Götterbild Mein Herz mit neuer Regung füllt/ Soll die Empfindung Liebe sein ? » (Cette image est d'une beauté enchanteresse/ Comme je n'en ai jamais vue/ Je la sens comme une image de Dieu/ Mon cœur est plein d'une nouvelle émotion/ Est-ce que cette découverte signifie l'amour ? »), cite Herzog de la célèbre *Bildnisarie* (La chanson de l'Image) que chante Tamino dans *Zauberflötte* (la Flûte enchantée). Vraiment, comme le remarquait, en premier lieu, la critique littéraire européenne, l'amour est le sentiment dominant du libretto d'Emanuel Schikaneder (Papageno, la première de septembre 1971) et, bien sûr, de l'œuvre de Mozart : l'amour est le mot que répète chacun de ses personnages ; obéissant aux lois de la nature, l'amour nous permet d'atteindre le seuil du lieu saint de la divinité.

Ce motif de l'amour révélé est présent, dès 1967, dans l'*Heure du loup* d'Ingmar Bergman où l'auteur, ayant eu recours au « spectacle dans le spectacle » comme à un miroir cassé, détermine son héros, Lindhorst, à citer l'un des moments les plus hauts de la *Flûte enchantée ;* c'est le moment où Tamino essaye de pénétrer dans le chateau pour libérer la femme aimée, Pamina, tandis que le vieux prêtre, venu à la porte à laquelle a frappé le jeune homme, le repousse en lui promettant qu'il pourra revenir lorsque « la main de l'amitié le conduira au sanctuaire pour une éternelle union ». « Oh ! nuit éternelle — implore Tamino — quand te dissiperas-tu ? quand mes yeux pourront-ils voir la lumière ? » Un chœur invisible, mystérieux, lui répond du dedans : « Bientôt, jeune homme, bientôt ou jamais ! » Dans l'*Heure du loup* — tout comme dans *Persona* et la *Honte*, qui forment une trilogie avec Liv Ullman au centre, — méditation sur la situation de l'artiste par rapport au monde environnant et à son propre univers intérieur, les alternatives ne sont pas consolatrices : l'artiste peut choisir seulement entre la peur des médiocres et l'autodestruction. L'esprit mozartien est resté très loin : les talismans ne fonctionnent plus.

Au contraire, avec l'habile mise en images cinématographiques de la *Flûte enchantée*, à titre de film-opéra, en 1975, la conception de Bergman sur l'homme apparaît modifiée, à peu près renversée. La poétique bergmanienne, esquissée dans *Adultère*, approfondie dans *Cris et chuchotements*, clarifiée dans *Scènes de la vie conjugale*, laisse la place libre dans la *Flûte*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

enchantée à un « optimisme nouveau », souligne l'absence du « quotidien » et le glissement vers le miraculeux, vers le conte. Au fond, Bergman propose dans cette version filmique de la *Flûte enchantée* — peut-être l'œuvre la plus sereine du cinéaste suédois — un aspect inédit de sa pratique des années '70 : la réalité que nous désirons non pas celle qui existe. Le couple homme—femme est vu lui aussi cette fois tel que l'auteur voudrait qu'il soit : représentation divine, symbolique, tout comme symbolique est aussi le triomphe du couple sur les ténèbres de la nuit. Les démoniques fantasmes qui entouraient le peintre Johan dans l'*Heure du loup* se sont tassées, elles sont devenues plus humaines et exactement pour cette raison elles sont plus dangereuses, mais plus faciles à vaincre ; dans ce sens, est exemplaire la scène — l'une des plus élevées du film — où la Reine de la nuit demande à Pamina de tuer Sarastro. L'hypostase symbolique d'une pareille représentation et d'un tel triomphe — ressentie comme un effort douloureux d'initiation — est soulignée par Bergman par une ironie émouvante du « spectacle dans le spectacle » ; surtout les passages qui présentent les acteurs-protagonistes durant la pause entre les actes Ier et II, la petite fille spectatrice, leitmotiv de l'ensemble du film, dont le premier plan interrompt et « commente » l'action, en la distançant du point de vue critique en la récupérant du point de vue humain ; les figures et les regards des spectateurs qui « remplissent » l'écran pendant l'ouverture et qui cessent d'être anonymes pour nous, spectateurs, à notre tour. Bergman traduit et actualise, interprète ainsi la sensibilité moderne de l'art de Mozart. Un fragment de la *Lanterne magique*, autobiographie bergmanienne publiée en 1987, apporte un plus de clarification : « . . . Anna (il s'agit de Anna Corelli Vogler, une amie du pianiste, n.n.) prit dans la bibliothèque la partition de la *Flûte enchantée*. Je lui ai parlé de la mise en scène dont je rêvais et Anna chercha le choral chanté par les deux Hommes armés de lances de feu. Elle souligna l'étrangeté du fait que Mozart le catholique a opté pour l'écriture d'un choral inspiré de Bach en vue de communiquer son message et celui de Schikander. Elle montra les notes en disant : cela doit être la quille, l'axe longitudinal du navire. Il est difficile de piloter la *Flûte enchantée*. C'est impossible sans quille. Le choral de Bach c'est la quille. Nous avons feuilleté les pages en sens inverse pour arriver à la joyeuse fugue de Papageno et de Pamina du Monostate. Voilà me montra-t-elle du doigt. Ici parvient, comme entre parenthèses, un autre message : l'amour est la meilleure chose dans la vie. L'amour en tant que signification mystérieuse de la vie ».

Nous voilà à un autre récent effort de transposer en cinématographie un autre chef-d'œuvre de Mozart, peut-être même « le chef-d'œuvre » : *Don Giovanni*. A ceux qui lui demandaient son opinion sur les musiciens allemands, Gioacchino Rossini répondait, semblant penser à un élixir de la vie : « Eh bien !, je prends du Beethoven deux fois par semaine, du Haydn quatre fois et du Mozart chaque jour ». Et de sa propre main, Rossini écrivait sur la partition de *Don Giovanni ossia il Dissoluto punito :* « sacra scrittura », sainte écriture, en contestant décisivement Beethoven — auquel on reconnaissait une petite côte de philistin, « philiströser » — et pour lequel ce chef-d'œuvre était « frivole », « scandaleux » et « immoral ». Tout comme pour nombre de spectateurs de la première de Vienne, à Burgtheater, en mai 1788, irrités par le sous-entendu d'un ouvrage qui laissait la sensation que le libertin, le détraqué Don Giovanni sortait victorieux de la confrontation finale — tragique et robuste, c'est vrai —, mais non convaincante en ce qui concerne la condamnation nette du mal par le musicien. Au contraire, le public de la première absolue de Notické Divadlo de Prague, le 29 octobre 1787, a applaudi le spectacle avec enthousiasme, en acceptant aussi son final italien, originaire, c'est-à-dire plus « ensoleillé » : après la mort du cynique voleur de cœurs dans les flammes de l'Enfer, les personnages encore en vie retrouvent leur sérénité en chantant « Qu'il demeure, donc ce fanfaron/avec Proserpine et Pluton », tandis que le grand héros Leporello, le serviteur, une sorte de Sancho Panza et doublet dégénéré de Don Giovanni, s'en va à l'auberge « pour trouver un meilleur maître ». Ces disputes moralistes qui ont semé la discorde entre les réalisateurs et les exégètes des représentations de *Don Giovanni* jusque de nos jours, ont été suivies, par, hélas, une tout aussi actuelle hésitation, liée à la définition et au traite-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment du genre : tragédie ou comédie — l'équivoque partant de l'indication glissante du librettiste Lorenzo Da Ponte : « dramma giocoso » — drame joyeux. A ce dilemme se sont superposées les contributions des philosophes et des poètes — par exemple Goethe, Kierkegaard — à une plus fine approximation du mythe donjuanesque. Dans son essai l'*Erotique dans la musique*, Sören Kierkegaard considère que la genèse du mythe andalou, méditerranéen par excellence, du « soleil endeuillé », a lieu à l'intérieur du christianisme et durant le Moyen Âge comme l'expression d'une société en décadence. Pour Kierkegaard, Don Juan exprime l'idée même de musique, et la musique signifie le démoniaque ; et si Faust « son frère jumeau », est le symbole du démoniaque spirituel, il faut considérer Don Jaun comme le symbole du démoniaque sensuel. En tout état de cause, la conclusion presque unanime des chercheurs est que Don Giovanni reste un personnage à créer, à faire croître, un personnage en quête d'un auteur, comme chez Pirandello. La même ouverture et la même tendance sont offertes par le chef-d'œuvre mozartien où le signe distinctif du personnage central est la *joie* (d'où le *giocoso* de Da Ponte), avec sa charge vitale placée entre le rire et le crime, entre le plaisir sanglé par les sens et la douleur. Mais la grande idée de Mozart — écrit l'un des plus avisés comparatistes européens, Giovanni Macchia — a été celle de traiter le libertin et le « vieux présomptueux » — le Commandeur — comme deux forces situées au même plan. Le provisoire occupe le même espace que ce qui est grave et éternel. En partant du « frivole » et du « scandaleux » dénoncés par Beethoven, *Don Giovanni* tâtonne le terrible et le démoniaque, habillés de la « triste tendresse » admirée par Stendhal. En tout cas, peu d'opéras prêtent à des lectures aussi diverses, toujours différentes, *Don Giovanni* s'avérant un phénomène théâtral en continuelle transformation. Nous avons insisté sur ces aspects exactement dans le sens des considérations dans le début de notre exposé, à savoir, la réalisation d'une biographie à travers l'œuvre, la restitution cinématographique de la figure d'un génie à travers ses créations. Curieusement, dans l'histoire des deux premières — celle de l'opéra tragique et celle du film — il y a des analogies croisées : si le drame joyeux de Mozart ne naît pas d'une initiative du compositeur mais de la commande de l'un des gestionnaires de l'opéra italien de Prague, Pasquale Bondini, enthousiasmé par le succès du contrat précédent, *Les Noces de Figaro*, le film *Don Giovanni* de 1979 est dû à l'initiative de Rolf Liebermann, le surintendant de l'Opéra de Paris l'abbé Lorenzo Da Ponte ajourne la remise du libretto ayant à satisfaire une obligation envers Antonio Salieri avec *Axur, le roi d'Ormuz*, après le « péché théâtral » *Tarare* de Beaumarchais (sur le générique du film apparait un collaborateur utile, à ce qu'il parait, Frantz Salieri, animateur de la compagnie de travestis « La grande Eugène »). En échange, si Da Ponte et Mozart ont transformé ce besoin en vertu, en renonçant à « l'inutile personnage de donna Ximena » parce que la troupe de Prague ne disposait que de trois chanteuses, le producteur du film a eu la possibilité de former une distribution tant multinationale que non homogène — une véritable « zeffirelliada domenicale », pourrait-on dire, dans laquelle l'interprète de Masetto n'a plus été obligé de chanter aussi la partition du Commandeur, comme lors de la première de 1787. Mais non seulement l'établissement de la distribution cosmopolite s'est produit en totale liberté, mais aussi celui du chef d'orchestre en la personne de Lorin Maazel, qui avait déjà imprimé en 1978 un disque CBS avec le bolognais Ruggero Raimondi dans le rôle du protagoniste. Il n'est pas superflu, je pense, de rappeler que le disque le plus méritant avec *Don Giovanni* est, sans doute, celui dirigé par le « mozartien historique » Bruno Walter, dans le rôle titulaire paraissant Ezio Pinza, considéré comme le meilleur Don Giovanni des 50 dernières années. Si Joseph Losey, l'auteur du film, avait cherché la suprême expression musicale du chef-d'œuvre, il aurait, peut-être, eu recours à ce disque de 1937 et aurait opté pour des acteurs de film, de toute façon plus efficients que les chanteurs qu'il a choisis. (Et à propos de chefs d'orchestre, la première représentation de *Don Giovanni* n'a pas eu de chef d'orchestre car en ce temps la fonction n'existait pas : le premier violon en a été chargé. Si Forman s'était documenté plus rigoureusement pour *Amadeus*, il n'aurait pas présenté Mozart dirigeant fébrilement l'ouverture de *Don Giovanni* il l'aurait laissé accompagner les récitatifs au clavecin, comme demandait la tradition).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mais, examinons quoi et combien a réussi le metteur en scène Joseph Losey à réaliser de ce qu'il s'est initialement proposé : « Je veux faire un film véritable, articulé sur un langage spécifique, déroulé dans des décors vrais, avec des personnages interprétant une histoire réelle ». Déclaration vague, pas exactement stricte dans l'utilisation des termes. Pourtant, le metteur en scène a eu une intuition absolument louable en choisissant un endroit pour filmer hors commun : en Italie, près de Vicenza, la villa La Rotonda, construite par Andrea Palladio, celui qui a transformé l'architecture classique par des accents venitiens. La villa date de 1550 mais, le 22 septembre 1786 (un an avant la première absolue de *Don Giovanni*), Goethe s'arrête devant elle et note : « J'ai visité aujourd'hui une splendide villa nommée La Rotonda (...) l'art architectural n'a jamais peut-être atteint un tel degré de magnificence ». Le choix est révélateur, malgré l'ensemble Renaissance de l'édifice et la zone géographique de Vicenza moins méditerranéenne : le site s'harmonise à Mozart — en tant que scénographie absolue — car il appartient à tous les temps et à tous les lieux. Mais le produit fini de Losey est un hybride, parce que le metteur en scène n'a été capable d'obtenir ni l'opéra ni le film proprement dits et il n'a pas résolu le difficile problème du passage d'un code de représentation antinaturaliste — tel le mélodrame lyrique — à un code reposant sur « l'effet du réel », tel qu'est le code cinématographique. Et, ajouterais-je, Losey n'a pas résolu correctement non plus le rapport entre l'espace et le temps dans le film-opéra, même s'il n'a pas commis les gaffes d'un Francesco Rosi en *Carmen*. Mais, surtout, Losey a privé le film d'une ligne idéologique-esthétique claire, d'un axe thématique tranchant quoiqu'il ait proposé comme épigraphe de la pellicule une phrase de Antonio Gramsci : « L'ancien meurt et le nouveau ne peut encore naître ; dans cet interrègne apparaît une grande variété de symptômes morbides ». C'est pourquoi Losey s'aligne difficilement au groupe de cinéastes qui en appellent — pendant les années '70 — aux Lumières du 18e siècle : Fellini (avec *Casanova*), Kubrick (avec *Barry Lyndon*) et, comme nous avons vu, Bergman (avec la *Flûte enchantée*). A quel siècle appartient-il, le *Don Giovanni* de Losey ? Ni à celui qui rend Bergman plus « optimiste » et moins « esseulé » ; ni à celui du « regard glacé du moraliste-libertin sur la mort de Venise » ; ni à celui de « l'amateur éclairé » en quête de valeurs culturelles sûres (je me réfère au film de Kubrick). Et ni — qu'il me soit permis d'associer un Roumain à cette vision historique — au siècle invoqué par Mateiu Caragiale dans « Les trois pèlerinages » du livre *Craii de Curtea Veche* (Les seigneurs de Curtea Veche) : « Le plus beau des siècles, quoique manquant de grandeur, le siècle béni, le dernier siècle du bon gré et du bon goût, bref le siècle français et, par dessus tout, le siècle de la volupté, lorsque même les églises voyaient les Cupidons prendre la place des chérubins » ; un siècle au nom duquel « nous aussi, nous avons été fous de la musique, nous nous sommes guerroyés pour Rameau et Gluck et pareillement aux trois seigneurs nous nous sommes prosternés devant l'enfant qui allait devenir Mozart » ! C'est ça, je crois : Losey ne s'est pas prosterné comme il aurait dû le faire devant Mozart, fils dévoué de son siècle, d'un « siècle béni ».

Et puisque j'ai introduit un Roumain dans notre discussion je voudrais conclure en faisant remarquer une explicable pâle présence de Mozart dans la colonne sonore du film roumain : je connais avec certitude la passion de Dan Piţa pour « le plus grand génie musical de tous les temps, l'une des plus troublantes apparitions dans l'histoire de tous les arts ». D'autre part, on a avancé des propositions, des suggestions concernant l'implication de Mozart dans un film roumain. L'une d'elles m'appartient et elle est consignée dans un livre de 1984. En partant de la conception de Luchino Visconti, selon lequel l'auteur de la musique d'une pellicule doit être le contemporain de l'action racontée et qui a choisi pour *Senso* — l'évocation d'un épisode du Risorgimento — le *Trouvère* de Verdi, pour *Ludwig* — bien sûr Wagner, pour *Mort à Venise* — Mahler (15 ans seulement plus âgé que Thomas Mann), etc., j'écrivais : « Et exactement dans cet esprit (de Visconti), j'ai pensé — comme à un film rêvé — que dans un éventuel *Iobagii* (les Paysans serfs), d'après la nouvelle de Pavel Dan, la musique pourrait/devrait être celle de Mozart. Parce que Mozart était à Vienne au temps des audiences de Horea devant l'empereur et puis, quel autre contrepoint historique plus révélateur que l'histoire de la rébellion

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'un groupe de *Moți* en guenilles sur le fond (serein ?) des compositions mozartiennes ? ! Est-ce que pour nous, ses descendants, Horea ne mérite-t-il pas un requiem de Mozart ? Dans ma vision, plus exactement mon « audition », intérieure, le final de *Iobagii* sortirait de cette orbite sonore, faisant résonner — tout comme dans *Deutschland in Herbst*, à des intervalles, l'hymne national composé par Haydn et, semblablement, joué par un ensemble instrumental de chambre, avec le violoncelle soliste — un prémonitoire, anticipatif, racheteur (pas vengeur), *Deșteaptă-te Române* (Eveille-toi, Roumain), je répète, en transcription pour un quatuor de cordes, avec le leitmotiv grave du violoncelle · · · ». La suggestion, naturellement, n'a pas été prise en considération, elle a même déclenché des perplexités. Amadeus se serait moqué probablement lui aussi de cette idée, mais je pense que Mozart aurait aimé un requiem pour Horea, un Inconnu lui aussi . . .

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÉTUDES

QUELQUES ASPECTS PLUS PARTICULIERS DU DÉCHIFFRAGE ET DE LA TRANSCRIPTION DE LA MUSIQUE DE TRADITION BYZANTINE

Transcripta IV

Titus Moisescu

Allant de pair avec la musique populaire et le chant linéaire grégorien, le chant byzantin pratiqué dans l'Eglise de l'Orient orthodoxe fut aussi un des grands filons médiévaux de l'art musical de Pays Roumains. Les premiers compositeurs du pays — les premiers « professionnels » pourrait-on dire — connus jusqu'à ce jour pour s'être fait remarquer dans le domaine du chant byzantin et dont les œuvres ont traversé les siècles jusqu'aujourd'hui sont *Evstatie le Protopsalte*, *Dometien le Vlaque* et *Théodosie Zotica*. Les trois déployèrent leur activité dans le cadre de l'ainsi-nommée Ecole musicale de Putna (XVe—XVIe siècles). Parmi ces trois, Evstatie représente la figure proéminente de cette Ecole qui fut un brillant centre d'art et de culture médiévale roumaine pendant plus d'un siècle et demi au monastère moldave de Putna fondé par Etienne le Grand au XVe siècle (1466—1469).

Les manuscrits de l'époque, conservés dans les bibliothèques et les archives de Roumanie comme de l'étranger, ont permis la connaissance de l'œuvre musicale des compositeurs susmentionnés, leurs chants pouvant y être identifiés en général par les critères et les procédés d'attribution courants : présence d'un colophon comprenant entre autres le nom de l'auteur, le lieu et la date de rédaction du manuscrit ; présence du nom du compositeur en marge du chant respectif ; existence d'un mention spéciale du copiste comme quoi le chant en cause est « sa propre création » ; ou bien, en l'absence totale ou partielle des trois critères ci-avant, l'attribution du nom de l'auteur par la recherche comparée de plusieurs versions du même chant ; la détermination de certaines particularités de style, forme et structure musicaux ainsi que des formules rythmiques-mélodiques propres au chant analysé, etc. Tels sont en général les moyens susceptibles de contribuer à établir aussi exactement que possible l'appartenance d'un chant à un compositeur du Moyen Age, époque où l'on sait que le sentiment de la « paternité artistique » n'était guère aussi développé que de nos jours.

Evstatie ne fut pas seulement compositeur, mais aussi copiste de manuscrits musicaux. Le fait ressort sans aucun doute de deux recueils d'un grand intérêt musicologique identifiés au Musée d'Histoire de l'Etat, de Moscou, et à la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de Leningrad, à savoir : l'*Anthologion* de 1511 (sigle M 350)[1] et l'*Anthologion* de 1515 (sigle M 1102)[2], les deux écrits de la main d'Evstatie et comprenant la plus grande partie de son œuvre en toute sa complexité et problématique. A côté d'eux, d'autres manuscrits également de l'Ecole musicale de Putna contiennent des chants identifiables comme appartenant aussi à Evstatie ; ils viennent compléter ainsi la création originale, vaste et diversifiée du Protopsalte de Putna, marquée d'une évidente empreinte archaïque mais, néanmoins, visiblement ancrée dans la tradition de l'ancien chant byzantin.

Afin de parvenir à identifier ses chants nous avons parcouru et étudié le contenu de tous les onze manuscrits musicaux de l'Ecole de Putna qui renferment au total plus de 475 compositions de divers auteurs roumains et étrangers. Sur ce chiffre, reviennent à ce premier « professionnel » roumain du chant byzantin 186 pièces d'étendue variée mais ayant, chacune, son importance dans le déroulement du culte orthodoxe et, par cela même, devenues toutes particulièrement nécessaires à la constitution d'un répertoire musical d'usage liturgique. La plupart de ces chants peuvent être examinés dans les manuscrits de Putna déjà publiés par nous en éditions de « monumenta » et de « transcripta » et, spécialement, dans le vol. V de la collection des « Sources de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

musique roumaine» qui, intitulé *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, traite précisément de l'*Anthologion* (*M 350*) de 1511.

Les chants d'Evstatie sont écrits en notation néobyzantine (ou koukouzélique), le texte littéraire courant sous les neumes musicaux étant en grec ou en vieux slavon ecclésiastique, soit dans les deux langues liturgiques de l'Eglise orthodoxe roumaine au Moyen Age.

Dans le but de contribuer à une connaissance approfondie de l'œuvre d'Evstatie — venant ainsi au-devant du désir des chercheurs, compositeurs et interprètes actuels de recourir au mélos archaïque qu'elle renferme —, nous estimons utile de publier en transcription linéaire sur la portée la création compositionnelle du coryphée de la civilisation musicale médiévale roumaine, pas avant toutefois d'attirer l'attention des chercheurs sur quelques particularités soulevées par cette complexe opération de recherche musicologique que représentent les «transcripta». En effet, le déchiffrage et la transcription de l'ancien chant byzantin est une question plutôt conventionnelle; elle demeurera relative — on pourrait presque dire imparfaite — tant qu'on ne trouvera pas une réponse convaincante à quelques aspects visant la qualité des intervalles, la structure des modes (*échoï*) et même l'interprétation d'une certaine partie de la sémiographie.

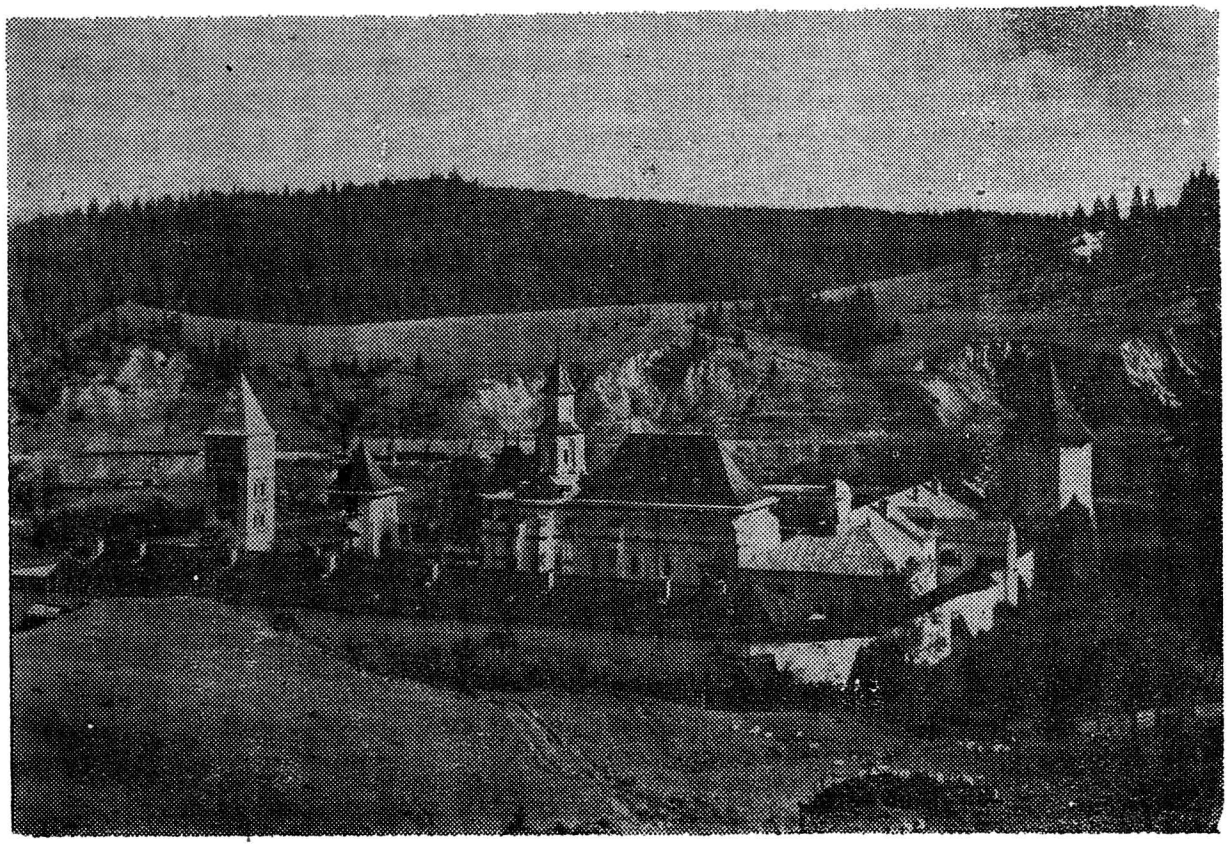


Fig. 1. Le Monastère moldave de Putna, fondé par Etienne le Grand au XVe siècle (1466—1469).

Afin de mettre en évidence ces particularités de déchiffrage et transcription de la musique byzantine ancienne et spécialement de celle créée par les compositeurs roumains des XVe—XVIe siècles, nous présentons ci-après les variantes de quatre chants d'Evstatie conservés dans plusieurs manuscrits provenant de l'Ecole musicale de Putna ces variantes posent précisément des problèmes en ce qui concerne le mode des psaltes-copistes d'assumer cette musique et en plus contiennent des inadvertances dans la structure mélodique-rythmique. Pour faire ressortir plus clairement celles-ci, les chants en question seront

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

présentés en notations parallèles — neumatique et transcrite sur la portée, l'une sous l'autre —, facilitant ainsi la recherche comparée.

Aux variantes mentionnées nous ajoutons une présentation de leur circulation en divers manuscrits, en fait le passage en revue des modalités d'emprunt pratiquées par les différents copistes, c'est-à-dire dans quelle mesure ils ont gardé inaltérées les structures mélodiques-rythmiques des chants. On verra ainsi que l'idée du respect au texte, de la reproduction d'un chant aussi fidèle que possible, était assez relative chez les copistes du temps. De là, de considérables difficultés dans le déchiffrage et la transcription d'un chant. La situation est pareille pour tous les manuscrits de musique byzantine, ceux de Putna inclus. A chaque fois, nous soulignerons les inadvertances relevées et proposerons des solutions aptes à les corriger. En conséquence, nous essaierons aussi de tracer la manière de ramener un chant à son état originel par la méthode comparative, mais seulement dans les limites du moule que nous estimerons comme étant le plus correct, soit : le moule considéré comme étant celui que l'auteur du chant aura créé initialement dans la structure mélodique-rythmique correspondant à notre concept d'interprétation. A quel point notre concept est-il correct et dans quelle mesure est-elle juste notre interprétation de la problématique d'ensemble de la sémiographie des vieux neumes byzantins — avec toutes les réserves que nous venons, d'autre part, d'énumérer quant à la substance de ce système —, voilà des questions qui restent ouvertes à une permanente réflexion.

Toujours est-il qu'il est évident qu'en raison de l'information lapidaire fournie par les anciennes grammaires musicales, de l'interprétation imprécise appliquée à l'ancienne théorie du chant byzantin, diverses écoles régionales ont pris naissance qui, à leur tour, cultivent des concepts d'interprétation différents. Les musicologues roumains qui se sont tournés vers l'étude de cette musique témoignent d'un point de vue unitaire qu'ils considèrent logique, scientifique et adéquat à l'ancienne théorie assez confuse. Aussi associent-ils au processus d'interprétation théorique la tradition orale car ils considèrent celle-ci comme extrêmement significative pour la spiritualité spécifique de l'Orient orthodoxe dans le climat de laquelle fut créé et évolua le chant de tradition byzantine.

En ce qui concerne les chants reproduits du *Ms. 816/S* (conservé dans la Bibliothèque du Musée d'Histoire et Archéologie Ecclésiastique de Sofia et se présentant dans un état d'usure avancée), il convient de préciser ici que nos photocopies ne renferment pas tous les signes de chironomie notés à l'encre rouge car celle-ci, dégradée dans le manuscrit, a perdu de son intensité et de son éclat initial de cinabre ; c'est ce qui explique pourquoi dans les transcriptions de ces chants il existe des différences rythmiques par rapport à ceux qui proviennent d'autres manuscrits de Putna. Mais, de toute façon, les différences de cette nature ne sont pas essentielles et n'influencent nullement la structure mélodique des chants respectifs.

★

Ci-après les Abréviations (avec leurs formulations explicites) utiles au déchiffrement des sigles des manuscrits musicaux du Monastère de Putna, cités dans notre présente étude :

M 350 = Manuscrit N° 350, fonds Sčukin du Musée d'Etat d'Histoire de Moscou, écrit par Evstatie le Protopsalte de Putna en 1511.

M 1102 = Manuscrit N° 1102, collection Synodale du Musée d'Etat d'Histoire de Moscou, écrit par Evstatie le Protopsalte de Putna en 1515.

P/I = Première partie du Manuscrit N° 56/544/576 I de la Bibliothèque du Monastère de Putna, dép. de Suceava, Roumanie (ff. 1—84v), écrit par un copiste anonyme en XVIe siècle (cca. 1520).

Lm. 258 = Manuscrit N° 258 de la Bibliothèque du Monastère Leimonos de l'île de Lesbos, Grèce (connu également sous le nom de « Manuscrit de Dobroviț »), écrit par le diacre Macarie, tachygraphe et chantre, en 1527.

I = Manuscrit grec N° I—26/I de la Bibliothèque Centrale Universitaire «Mihai Eminescu » de Iași, Roumanie, écrit par Antonie, le Protopsalte de Putna, en 1545.

B 283 = Manuscrit slavon N° 283 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest, écrit par un copiste anonyme en XVIe siècle (cca. 1550).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

D = Manuscrit N° 1886 de la Bibliothèque du Monastère de Dragomirna, dép. de Suceava, Roumanie, écrit par un copiste anonyme en XVIe siècle (cca. 1550).

S = Manuscrit N° 816/S du Musée d'Histoire et Archéologie Ecclésiastique de Sofia, Bulgarie, écrit par un copiste anonyme en XVIe siècle (cca. 1550).

Lz. 12 = Manuscrit slavon N° 12 de la Bibliothèque Universitaire de Leizpig, écrit par un copiste anonyme en XVIe siècle (cca. 1570).

B 284 = Manuscrit slavon N° 284 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest, écrit par un copiste anonyme en XVIe siècle (cca. 1550).

P/II = Deuxième partie du Manuscrit N° 56/544/576 I de la Bibliothèque du Monastère de Putna, dép. de Suceava, Roumanie : « Sticherarion » (ff. 85—160^v), écrit par un copiste anonyme en XVe siècle.

La numérotation des chants correspond au Catalogue de l'œuvre du Protopsalte Evstatie, établie par nous et publiée in *Studii și cercetări de istoria artei*, Tome 38, București, 1991.

★

78. Le chant *Cîți în Christos*/ Vous tous qui, en Christ / — attribué à Evstatie — apparaît dans 4 manuscrits de Putna: *B 284* (f. 28), *D* (f. 4), *S* (f. 34^v) et *Lz. 12* (f. 35). Comme on peut le voir, il existe des différences dans l'écriture du texte musical, certains rapprochements pouvant être établis entre la version de *D* et celle de *Lz. 12*, notamment en ce qui concerne les trois premières lignes mélodiques. Le copiste de *B 283* note dans l'incipit la martyrie du IVe plagal, alors que les autres indiquent la martyrie du Ier plagal. En dépit de la succession des neumes, quasiment pareille dans les quatre versions, exception faite de l'incipit de *S* et de la quatrième ligne mélodique, le final des quatre variantes est absolument différent. Nous avons transcrit les quatre variantes le plus fidèlement possible afin de bien illustrer une situation d'extrême complication du point de vue de la circulation d'un chant emprunté et diffusé par quatre copistes de la même époque (milieu du XVIe siècle) et du même centre culturel (l'Ecole musicale de Putna). La complication vient des inadvertances suivantes a) La martyrie solitaire du IVe plagal notée dans *B 283 ;* b) L'incipit de quarte noté par le copiste de *S ;* c) La succession différente des neumes de la troisième ligne mélodique du *Lz. 12 ;* d) La non-concordance de la structure mélodique du final du chant (4e ligne) qui amène des cadences finales différentes, seule celle de *Lz. 12* se maintenant correspondante au mode énoncé dans l'incipit du chant. Ordinairement, ce chant apparaît attaché au suivant, *Slavă... Și acum...* / Gloire... Et maintenant... / (n° 2), aussi une composition d'Evstatie, notée dans le IVe mode. Mais on constatera qu'aucune des quatre variantes présentées ne fait état de ce rapprochement avec le IVe mode. Davantage même, ce chant ne figure nullement dans le *M 350*, toujours un manuscrit d'Evstatie (de 1511). Que faut-il donc déduire au sujet du chant n° 1 ? Serait-il une composition apocryphe seulement attribuée à Evstatie, alors qu'en réalité les copistes respectifs l'auront peut-être assumée d'après des feuillets volants, approximativement notés ou bien tout simplement d'après l'ouïe ?

51. Le chant *Slavă... Și acum... În Christos v-ați îmbrăcat* /Gloire... Et maintenant... En Christ vêtus / — créé par Evstatie et apparaissant dans 7 manuscrits de Putna : *M 350* (f. 39), *P/I* (f. 44^v), *Lm. 258* (f. 196), *I* (f. 59), *Lz. 12* (f. 34^v), *B 283* (f. 28^v) et *S* (f. 34^v). On observera que tous les copistes indiquent le IVe mode, ainsi qu'Evstatie lui-même le fait dans son *Anthologion*. Dans les cinq premiers manuscrits, la succession des neumes est homogène, amenant une cadence finale sur *mi*, ce qui correspondrait plutôt au IVe legetos ou au IIe plagal, le médian du IVe mode. Sans la moindre hésitation, tous les cinq copistes conduisent la mélodie de façon unitaire, à quelques légères différences près, non essentielles. L'aspect surprenant apparaît avec les deux derniers manuscrits *(B 283* et *S)* et, bien plus, avec le début même du chant car les copistes respectifs ont dévié la ligne mélodique par une seconde descendante, marquée d'un apostrophos (3e neume), puis par un saut ascendant de tierce au lieu de quarte (8e neume), ce qui a conduit le chant vers une cadence intérieure sur *ré* (5e ligne) au lieu de *sol* comme est, conformément à la martyrie intérieure, la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cadence des cinq premiers manuscrits. Nous avons rétabli la marche mélodique d'après cette martyrie intermédiaire, acceptant un saut ascendant de quarte à la 5e ligne des variantes notées en *B 283* et *S* de sorte que toutes les sept versions présentent au final une cadence sur *mi*. L'intéressant, c'est que de ce déroulement mélodique peuvent être établies certaines connexions significatives quant à la circulation du chant respectif et notamment à la possibilité d'un regroupement des manuscrits comme suit : a) *M 350* = =*P/I* = *Lm. 258* =*I* = *Lz. 12* ; b) *B 283* = =*S*. De là, aussi, la conclusion que ce chant confirme notre affirmation comme quoi le *Ms. 816/S* se rapproche le plus du *B 283* en tant que structure et contenu les copistes anonymes des deux recueils pouvant être rattachés aux mêmes conceptions et pratiques musicales. Une précision supplémentaire s'impose ici au sujet de la manière dont les sept copistes de Putna ont écrit le texte littéraire au-dessous des neumes dans le sens qu'ils l'ont assumé dans une variante phonétique et en ligatures déterminées par le caractère spécifique du chant proprement dit (voir surtout le texte littéraire écrit en grec au-dessous des neumes des lignes 3, 4 et 5). Pour la comparaison consulter le texte grec du chant et le texte noté par nous sous les neumes musicaux.

80. Un autre cas intéresssant est celui du chant *Toată suflarea* / Tous les peuples /, également d'Evstatie. C'est une Passapnorie dans le Ier plagal propre aux Laudes de l'Orthros. Elle est conservée en entier dans le *M 350* (f. 33) et seulement en partie dans *S* (f. 31). A remarquer l'absence de l'incipit dans *S* du fait que la page de manuscrit où celui-ci était noté s'est égarée. Il n'en reste donc que le final, c'est-à-dire ce qui est noté en *M 350* sur le feuillet 33(67) ligne 14 et sur le feuillet 33v (68) lignes 1—7 ; en *S*, le copiste a éliminé la ligne 8 du *M 350*, ce qui a modifié le final du chant qui dans le *M 350*, s'achève sur *ré*, alors que dans *S* il s'achève sur *sol*. Exception faite des sept premiers neumes conservés en *S* et du final de cette variante, les deux versions du chant se superposent, les minces différences rythmiques étant insignifiantes. Il conviendrait encore d'ajouter que la variante du *M 350* a, de fait deux finals : un premier sur *sol*, long et fondé sur une kratéma, à la suite duquel Evstatie a établi, au moyen d'une quarte descendante en glissando, un second final sur *ré*, l'ainsi-nommé final bref, coupé court, propre à un achèvement concis.

97. Pour les cas qui nous donnent la conviction que le déroulement d'un chant ne suit pas le moule modal déterminé par la martyrie précisée initialement, nous avons cherché à identifier celle-ci en d'autres manuscrits afin d'en établir comparativement les différences possibles. Tel est le cas du chant *Crucii Tale...* / A Ta Croix... / créé par Evstatie. Il est noté dans six manuscrits de Putna : *M 350* (f. 39), *P/I* (f. 44v), *Lm. 258* (f. 197), *I* (f. 59v), *D* (...f. 5) et *S* (f. 35). Dans *D*, la page où se trouvait noté l'incipit du chant s'étant égarée, la variante ne revient à son contexte qu'à la 8e ligne mélodique, là où apparaît le signe enarxis. Comparant les six versions du chant en question on remarque au moins treize inadvertances d'écriture, plus ou moins importantes. Mais, comparées, toutes semblent des erreurs de copie, d'emprunt erroné du chant, chose facilement saisissable. D'ailleurs, dans la version originale même, celle d'Evstatie, on constate à la 10e ligne mélodique (la note 10) l'absence de deux neumes, fait qui conduit la mélodie vers un final imprévu sur *la*. Dès lors, pour établir un final qui corresponde au IIe mode, nous avons effectué à certain moment deux permutations conformes aux martyries intermédiaires, soit : au 5e rang, une permutation de la quinte descendante *mi* à le second point et avant l'apparition du signe enarxis — qui indique aussi un changement de mode —, une permutation à la quinte descendante *ré*, chose qui détermine un final sur *sol* dans quatre versions (*P/I*, *Lm. 258*, *I* et *D*) et un final sur *la* dans les deux autres (*M 350* et *S*). Quant aux treize inadvertances signalées tantôt et numérotées par nous en chiffres arabes, comme elles ne sont que des fautes de copie ou d'emprunt erroné du chant, le trajet mélodique n'en est pas influencé, pouvant être suivi aisément au moyen d'une recherche comparée des versions. Toutefois, nous proposons les corrections suivantes : 1/ pour les versions de *Lm. 258* et *S* : l'ajout d'un oligon au-dessus du petastē, car il s'agit d'une évidente faute de copie 2/ pour la version de *Lm. 258* : au lieu de l'oxéia avec kentēma, nous avons corrigé l'oxéia par hypsēlē, comme dans les autres versions 3/ pour la ver-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

78 ΟΣΟΙ ΕΙΣ ΧΡΙΣΤΟΝ

CÎȚI ÎN CHRISTOS

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU

B 283

D

S

Lz 12

BIBLIOGRAFIE: B 283 - f. 28-28v; D - f. 4(3); S - f. 34v; Lz. 12 - f. 35; Catalog - No. 277; Oficiul: Liturghie (Trisaghion la sărbătorile mari)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ΔΟΞΑ... ΚΑΙ ΝΗΝ...
51 ΧΡΙΣΤΟΝ ΕΝΕΔΙΣΑΣΤΕ

SLAVĂ... ȘI ACUM...
ÎN CHRISTOS V-AȚI ÎMBRĂCAȚ

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU

M 350

Δο ξα πα τρι χε ϊ ω χε

P/1

Δο ξα πα τρη χε ϊ ω χε

Lm.258

Δο ξα πα τρι χε ϊ ω χε

I

Δο ξα πα τρη χε ϊ ω χε

Lz.12

Δο ξα πα τρι χε ϊ ω χε

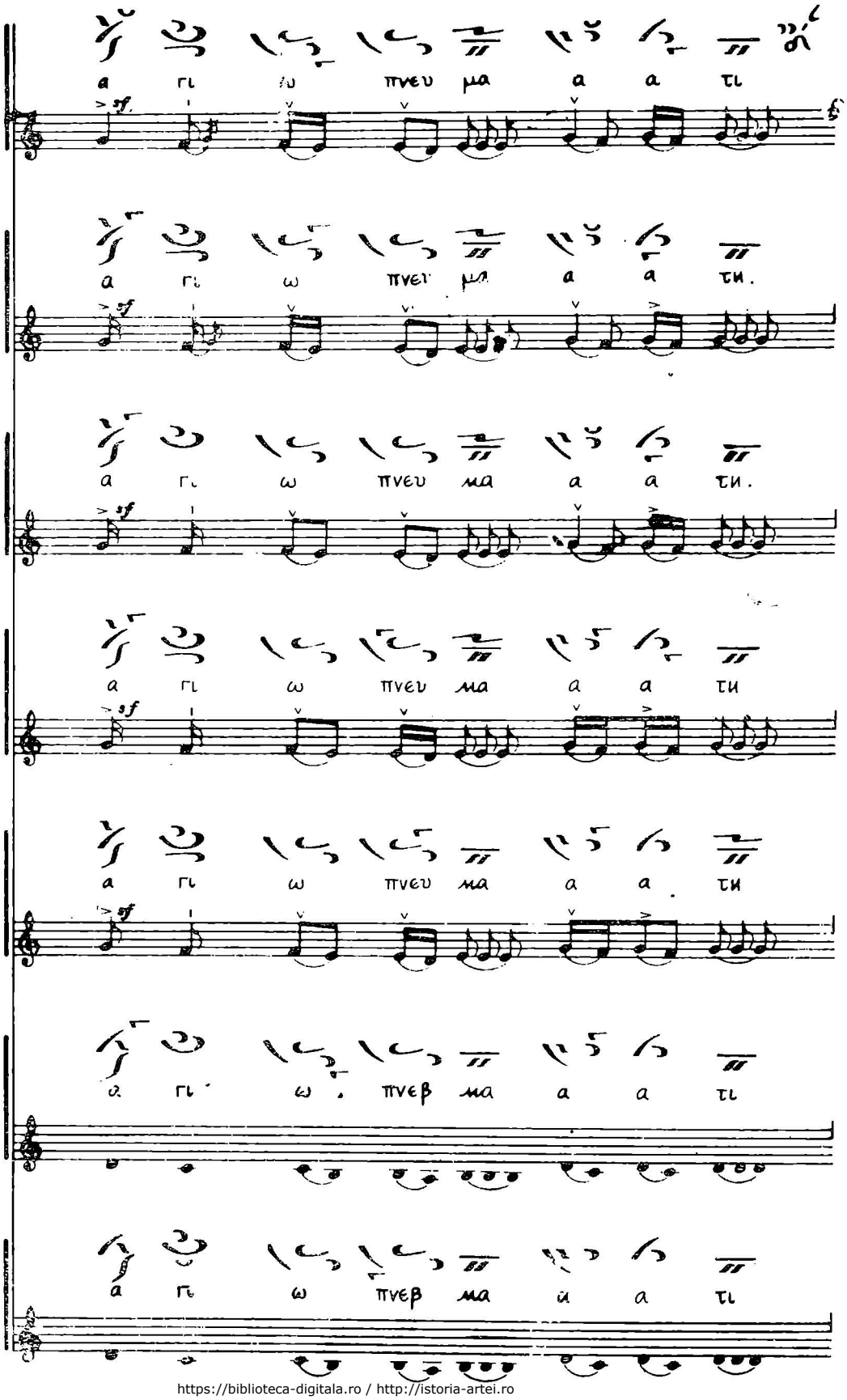
B 283

Δω ξα πα τρι χε ϊ ω χε

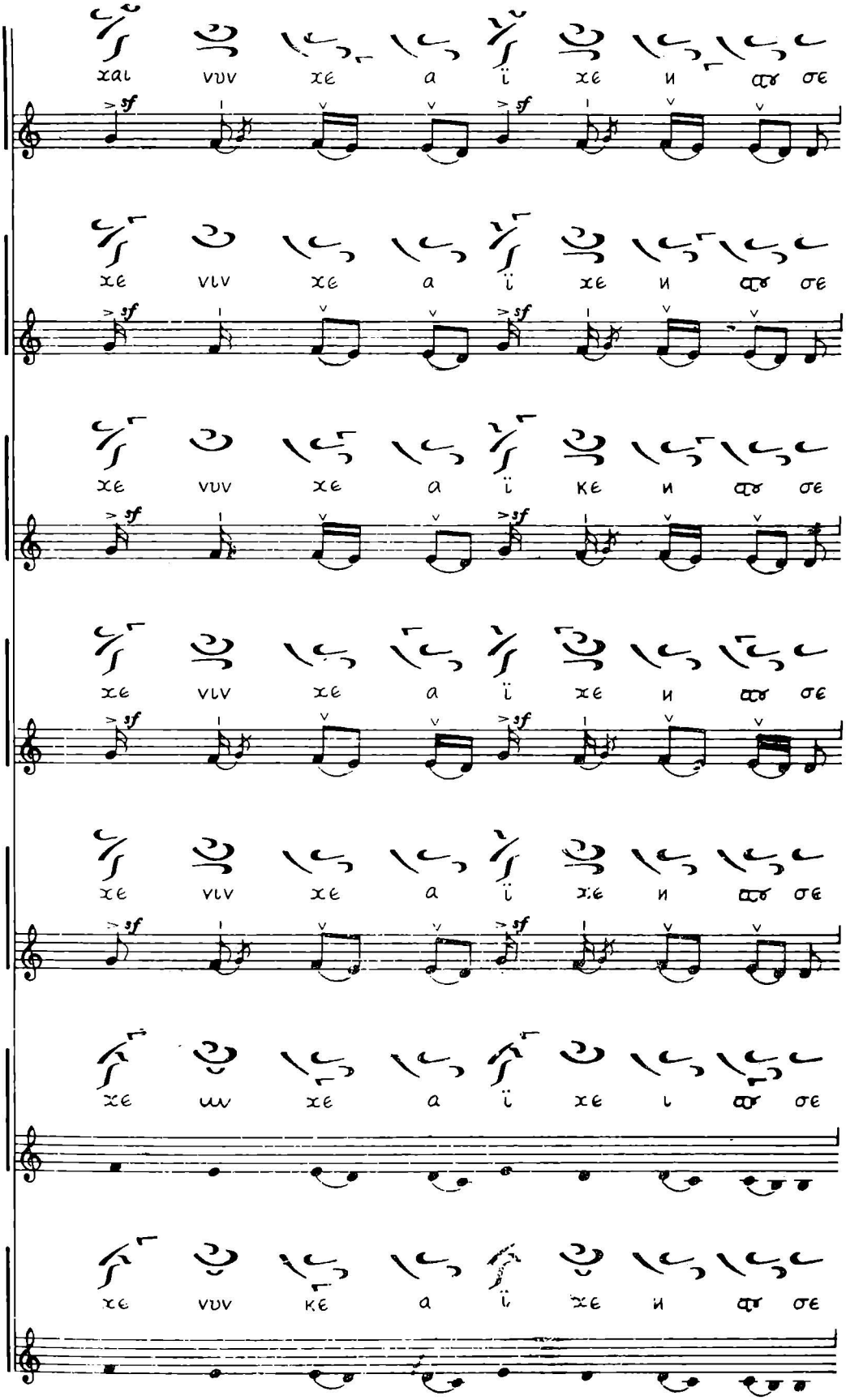
S

Δω ξα πα τρι χε ϊ ω χε

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

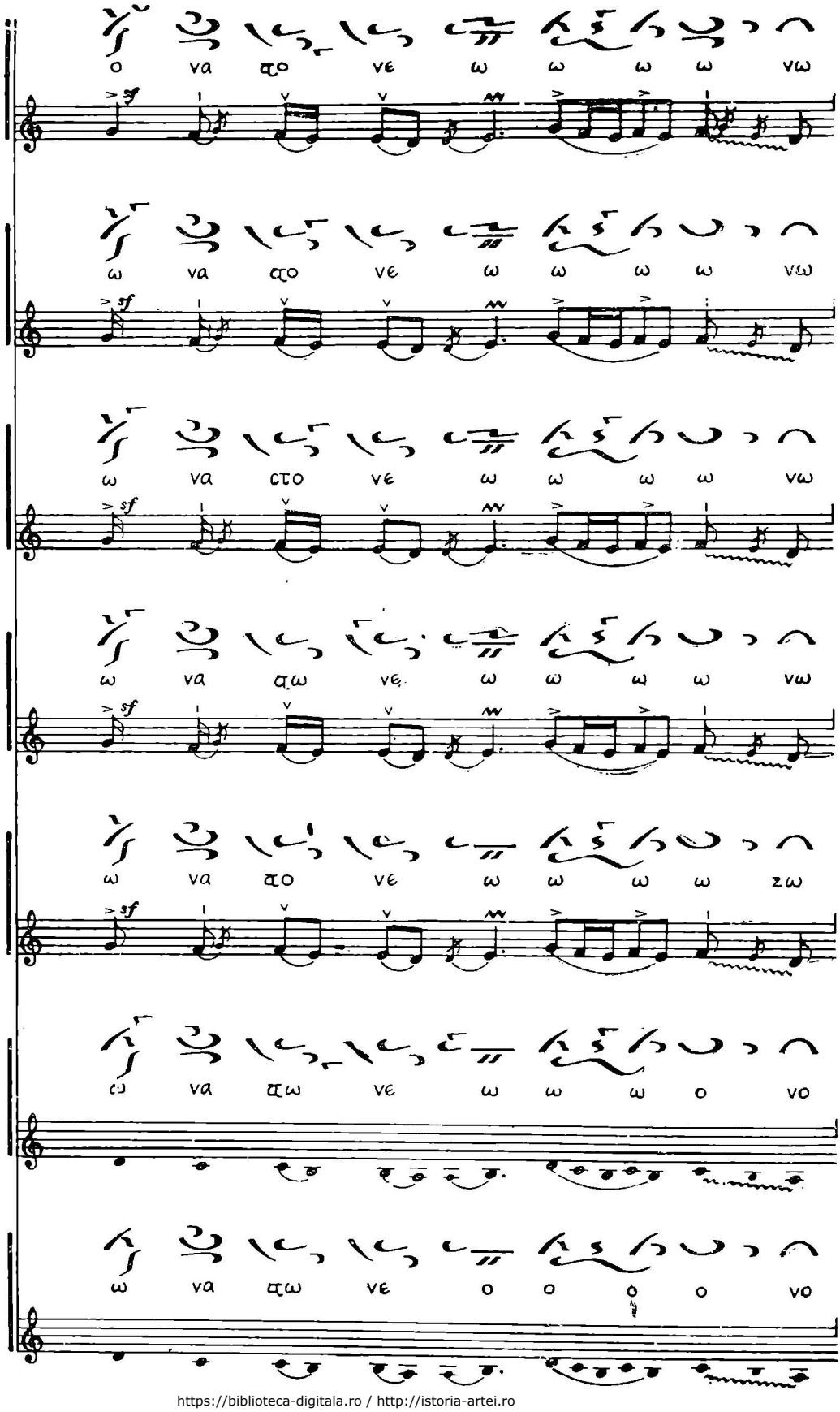


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



3 — c. 3330

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

va a mlv. Xgi i i i i

va a a mlv. Xgi i i i

va a a mlv. Xgi i i i

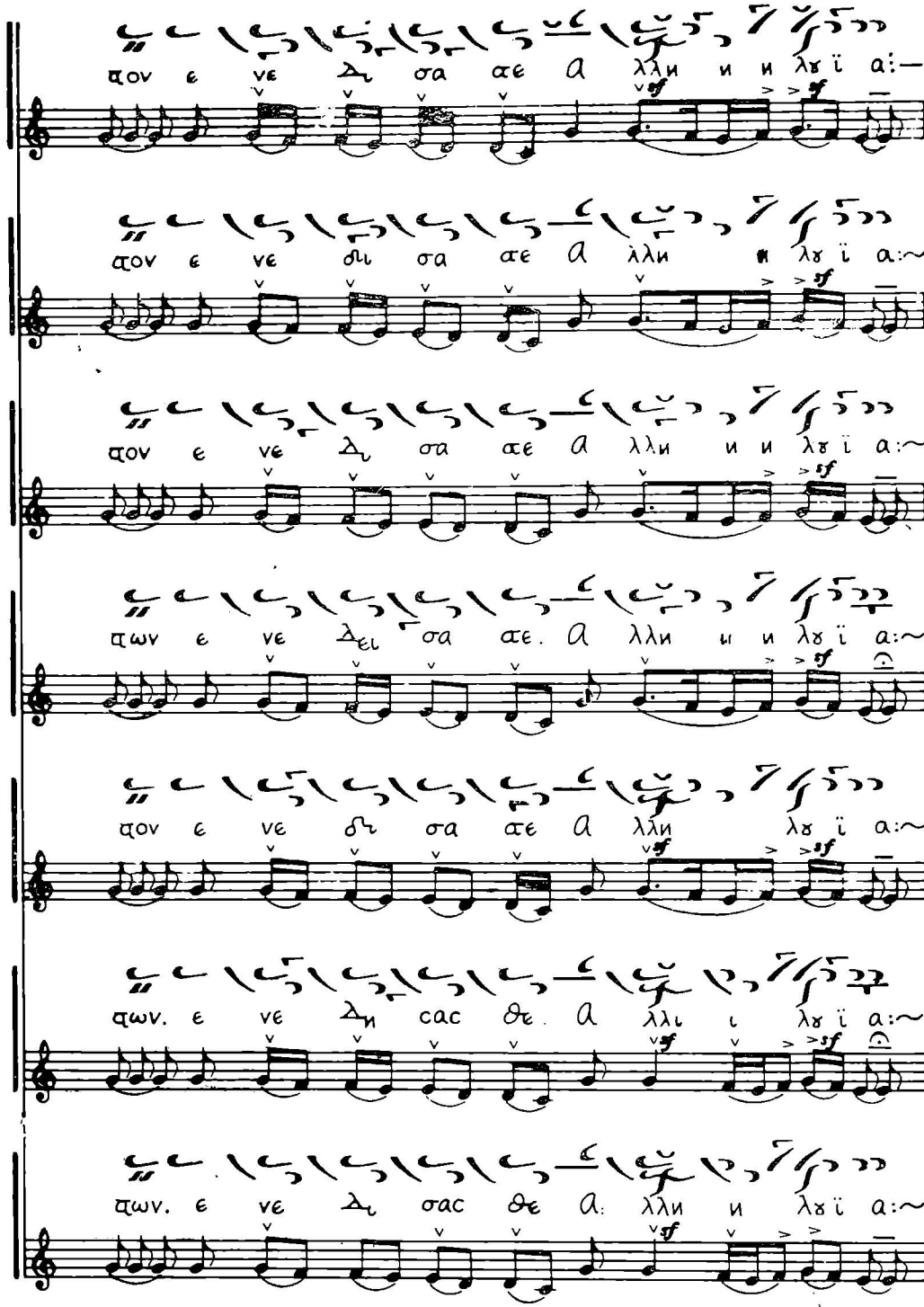
va a a mlv. Xgi i i i

za a a mlv Xgi i i i

va a a mlv. Xgi i i i

va a a mlv. Xgi i i i

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



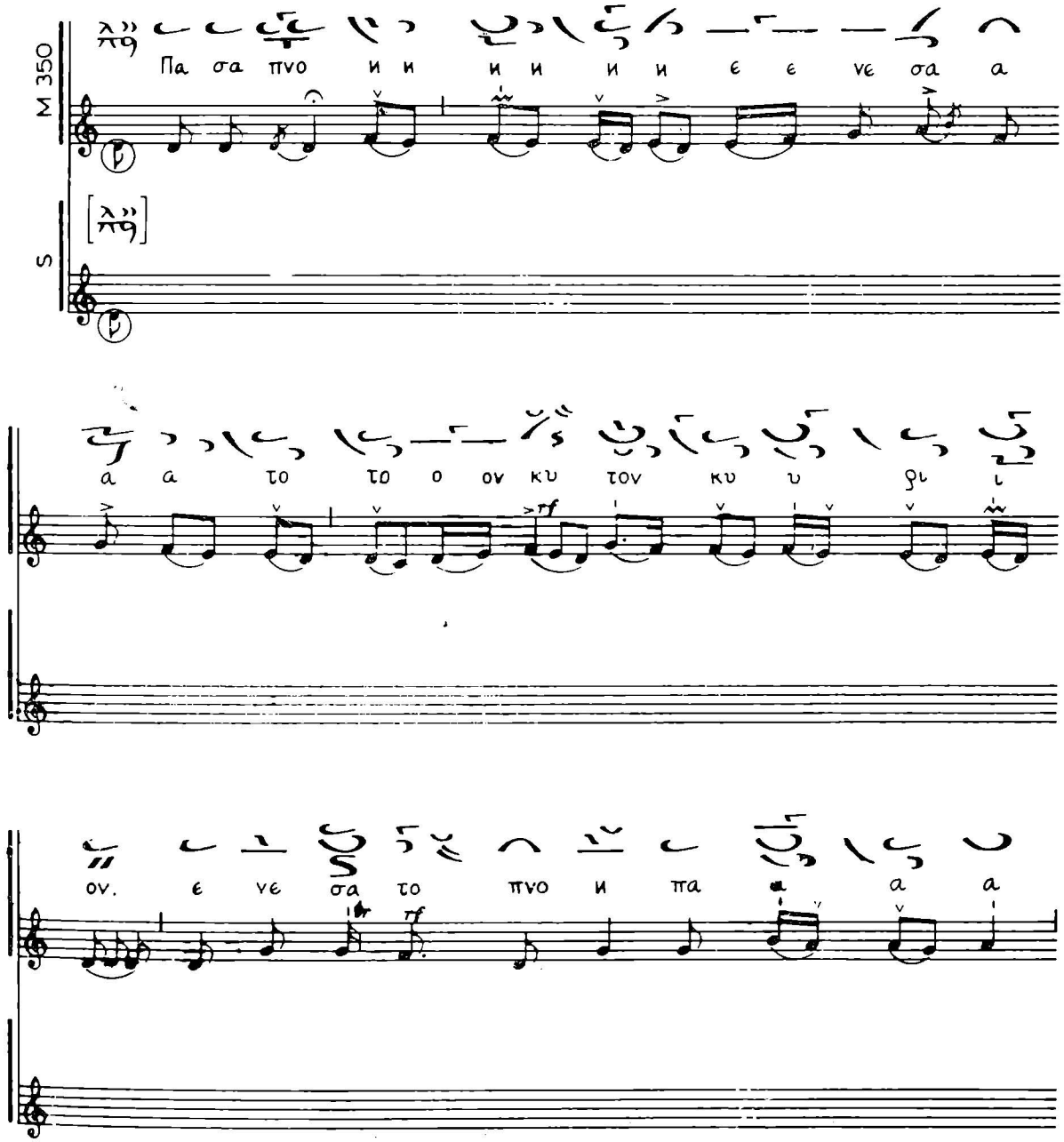
BIBLIOGRAFIE: M 350 - f. 39 (83); P/I - f. 44ᵛ; Lm. 258 - f. 196-197; I - f 59; Lz 12 - f 34ᵛ-35; B 203 - f. 28ᵛ-29; S - f. 34ᵛ-35; Catalog - No 134; Conexiuni: M 350 = P/I = Lm. 258 = I = Lz 12; B 203 = S; Oficiul: Liturghie (în loc de Trisaghion la sărbătorile mari)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

30 ΠΑΣΑ ΠΝΟΗ

TOATĂ SUFLAREA

Muzica. EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sf
sf
sf

πνο ο и и и и и и πα σα

πνο ο и и и и и и. πα σα

πνο и το ον κυ ρι ο ο ο ο

πνο ω и το ον κυ ρυ ο ο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο

το ον κυ ρι ι ι ι ο ον: —

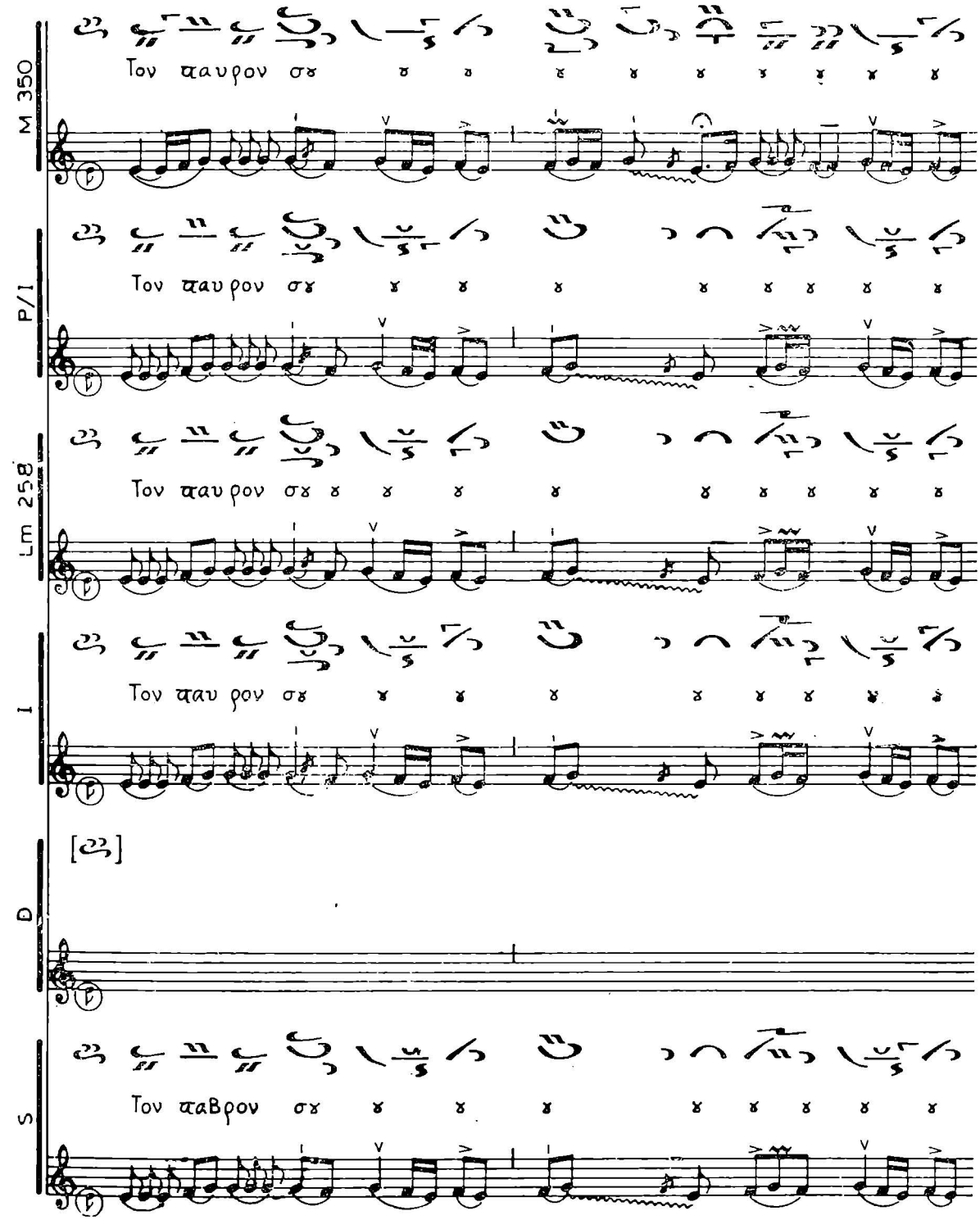
ο ο ο ο ο ον: ~

BIBLIOGRAFIE: M 350 – f. 33 – 33v (67 – 68); S – ... f. 31; Catalog – No 295; Oficiul: Utrenie (Pasapnoarie – la Laude)

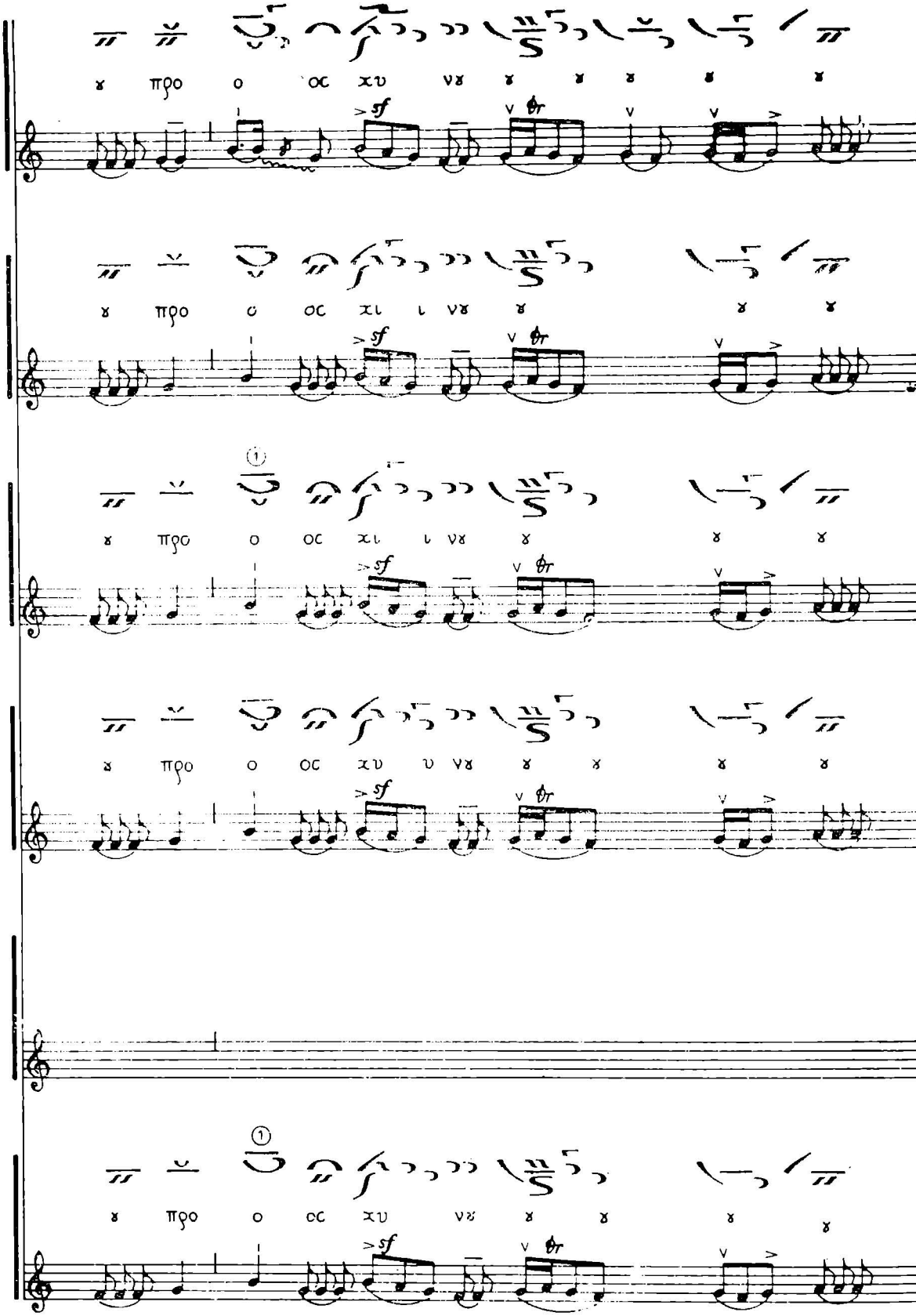
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

97 ΤΟΝ ΣΤΑΥΡΟΝ ΣΟΥ
CRUCII TALE

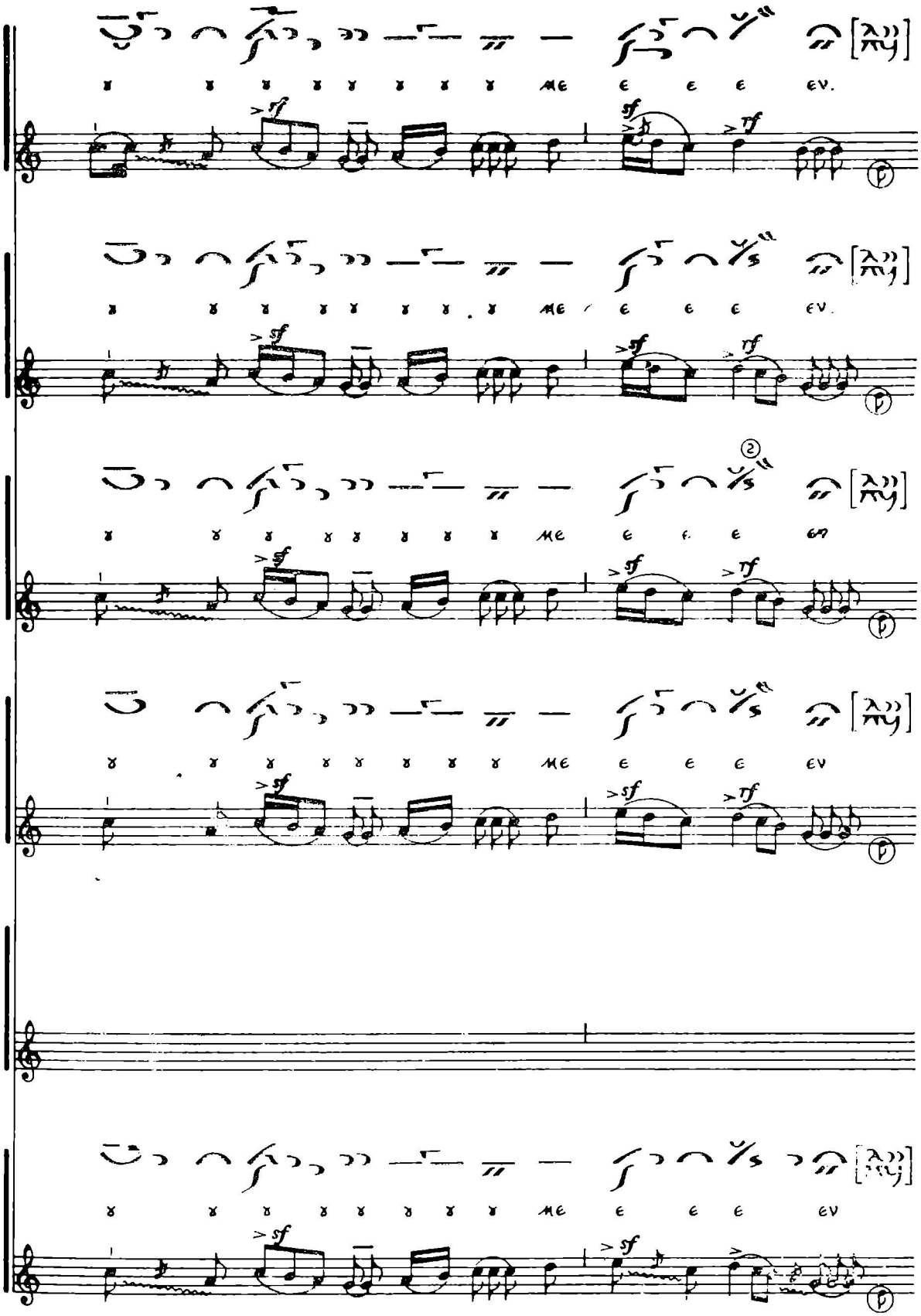
Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU



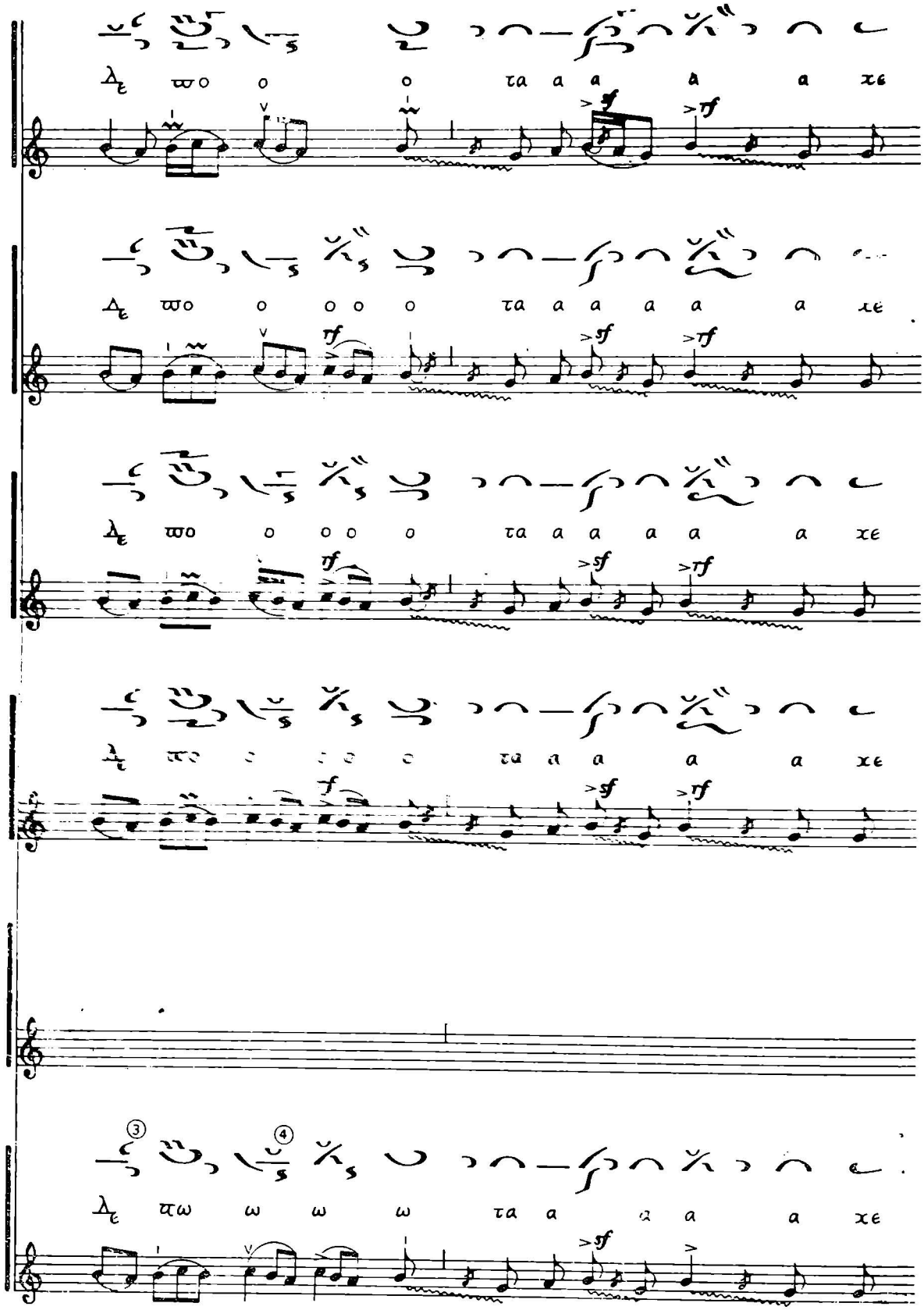
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

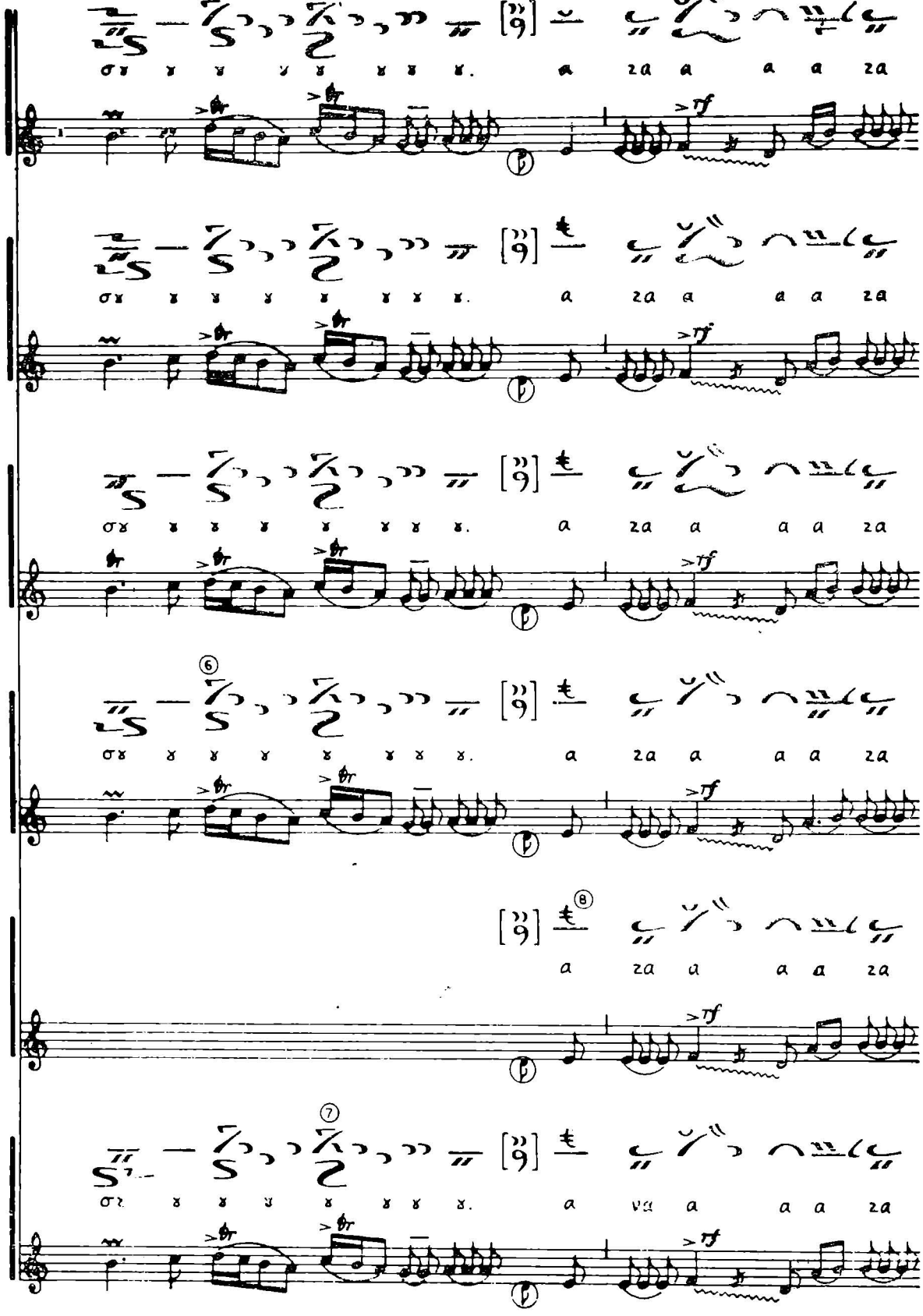


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

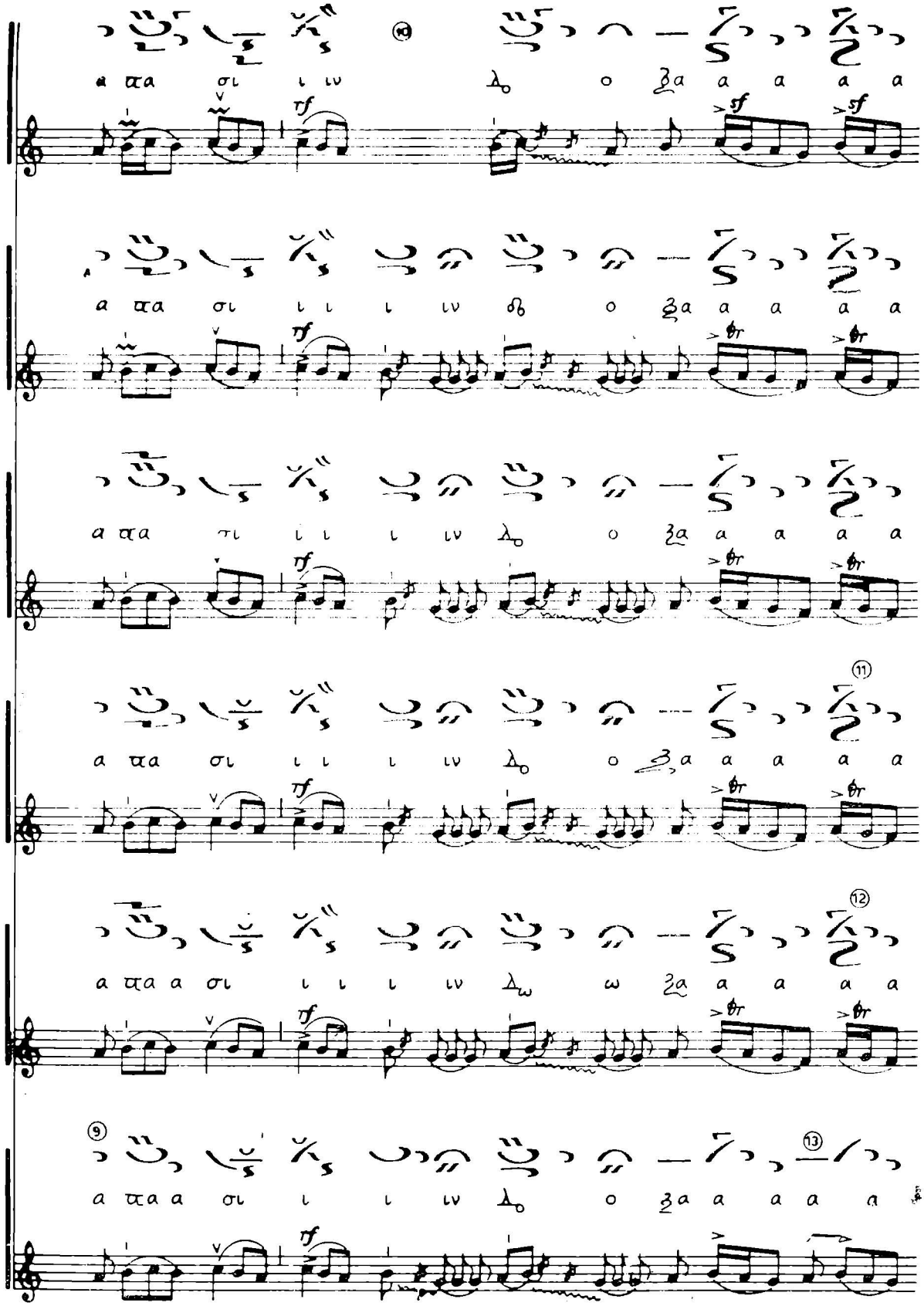


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

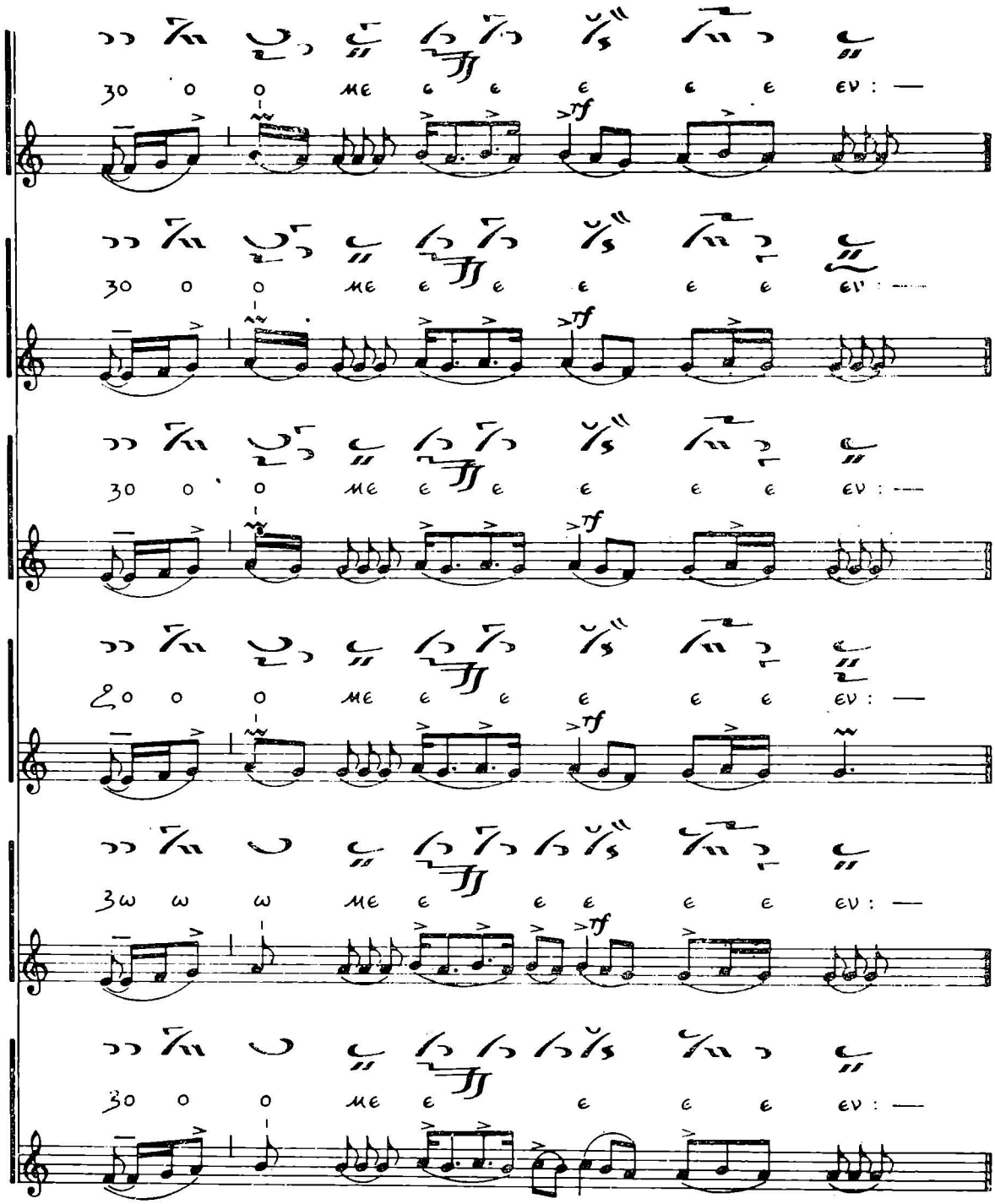
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Bibliografie : M 350-f. 39-39^{v}(83-84) ; P/I-f 44^{v}-45 ; Lm 258-f 197-197^{v}; I-f. 59^{v}-60; D-... f. 5(4) ; S-f. 35-35^{v}; Catalog-No 351 , Oficiul : Liturghie (în loc de Trisaghion, la sărbătorile Sfintei Cruci)

Τὸν σταυρόν σου προσκυνοῦμεν, Δέσποτα, καὶ τὴν ἁγίαν σου ἀνάστασιν δοξάζομεν·

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sion de *S :* l'ajout d'un apostrophos; 4/ toujours dans la version de *S :* au lieu de l'oligon avec apostrophos, nous corrigeâmes par oligon avec hypsēlē: 5/ encore en *S :* l'ajout d'un apostrophos: 6/ pour la version de *I :* élimination du kentēma de sous l'oxéia; 7/ pour la version de *S :* l'ajout d'un kentēma sous l'oxéia; 8/ ici, il est possible d'introduire le texte musical dont l'incipit manque dans *D ;* 9/ en *S :* l'ajout d'un apostrophos: 10/ dans la version de *M 350 :* modification du dessin mélodique par l'absence de deux neumes (un petastē et un élaphron), fait qui va conduire le chant vers un final sur *la*; 11/ dans la version de *I :* l'ajout d'un kentēma sous l'oxéia: 12/ pour la version de *D :* sous l'oxéia nous introduisîmes un kentēma comme dans les autres manuscrits ce qui contribue à établir un final sur *sol* comme dans les versions de *P/I*, *Lm. 258* et *I*, bien que la mélodie se déroule sur d'autres degrés de hauteur: 13/ pour la version de *S :* par la modification du tracé mélodique, la finale s'arrête sur le *la* comme dans *M 350*. Voici donc que toutes les versions de ce chant suivent le même trajet jusqu'à la note n° 10 quand apparaît le premier embranchement (dans *M 350)* conduisant vers la finale *la*, pour que tout de suite après à la note n° 13 un second embranchement apparaisse (cette fois dans le *S* également) amenant le même *la* du final de *M 350*. Les quatre autres versions *(P/I*, *Lm. 258*, *I* et *D)* s'arrêtent fermement sur *sol*, la finale du IIe mode.

★

L'œuvre compositionnelle d'Evstatie le Protopsalte offre beaucoup d'autres aspects spéciaux concernant la structure mélodique-rythmique des chants: les uns, nous avons pu les déchiffrer, d'autres pas. Toutes ces particularités proviennent tant du processus créatif du compositeur —dont nous n'avons pas encore entièrement compris le caractère spécifique — que de la circulation des chants, en fait du mode d'emprunt des différents copistes dans leurs manuscrits. Ayant l'intention d'aboutir à une solution aussi correcte que possible de la transcription de ces chants, nous allons présenter dans l'avenir encore d'autres exemplifications plus spéciales de l'œuvre de ce fécond et, parfois, secret compositeur médiéval roumain, les soumettant ainsi à l'attention de ceux qui se préoccupent d'une semblable musique archaïque dont la base théorique se laisse si difficilement saisir.

Notes

[1] Publié dans la coll. *Izvoare ale muzicii românești, vol. V — Monumenta : Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei* (M 350), édition soignée et annotée par Gheorghe Ciobanu et Marin Ionescu, București, Ed. Muzicală, 1983.

[2] Voir Titus Moisescu, *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine : « L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna »* (M 1102) dans *Rev. Roum. Hist. Art*, Bucarest, Tome XXIII, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SEVERAL FIGURAE SIMPLICES IN *THE ART OF FUGUE* BY J. S. BACH*

Daniel Suceava

An exhaustive examination of the musical rhetorical figures found in *The Art of Fugue* would no doubt be of some interest for those who admit that this *opus ultimum* by Bach may be the object of a, say, textual approach in the rhetorical key. For the work viewed in its entirety resorts to a "narrative" technique in an obvious manner. Without venturing to extrapolate the procedures pertinent to "narratology" to the musical realm, we may nevertheless accept the idea that *The Art of Fugue* is a *narratio continua* in which the track of the unique theme,[1] with all its changes, is comparable to a diegetic unfolding. In this case (which the reader is requested to regard as a working assumption), the ordering of the fugues, which has been an object of lengthy debates in older and late musicology, should be reconsidered according to the similarity criterion with respect to the development of the historical discourse. Might one call up here an underlying text, a *sacra historia* ? [2] The truth is that once you get somewhat familiar with Bach's *opus*, you find it hard to repress the feeling that you are actually dealing with a *narratio continua de uita et de morte* [3] and that today one may recuperate some of the intuitions advanced by E. Schwebsch (beyond the strictly anthroposophic context of his theses), who was banned by the quasi-unanimity of commentators to the realm of that "mauvaise littérature" mentioned by Marcel Bitsch.[4] To say, as Bitsch did, that "même dégagée du verbe, la musique de Bach demeure un puissant langage émotif" is well said yet little said.

This study will only deal with several "simple figures" which occur consistently throughout the work. In the musical text, these figures appear as mere "landmarks", meant to turn the narrative substance articulate, and also as stylistic reminders. However, though some of the minimum formulae may be accounted for as professional "habits", they are likewise essentially responsible for the cohesiveness of the whole.

The musical-rhetorical figures are related to the musical, and the associated literary, text, in vocal music. However, their effect is similarly at play in textless instrumental music.[5] In the aftermath of an earlier tradition, the aesthetics of the musical Baroque employs the concept of *Klangrede* itself,[6] correlatively with that of *Augenmusik*,[7] which is preferred by the theorists of the Baroque. To these,[8] "the music for the eye" appears to be more precious in a certain respect than that "for the ear" *(Ohrenmusik)*. From this standpoint, the prevailing view [9] is that *The Art of Fugue* would fall under the *Augenmusik* ideal. On the other side, several enthusiastic researchers of *The Art of Fugue* hold

* Roman figures denote the order number of the fugue *(contrapunctus)*, after Albert Lunow's edition, 1951, [2]1958. Arab figures indicate the bar. Bold Arab figures represent the order number of the musical examples used to illustrate the text herein.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

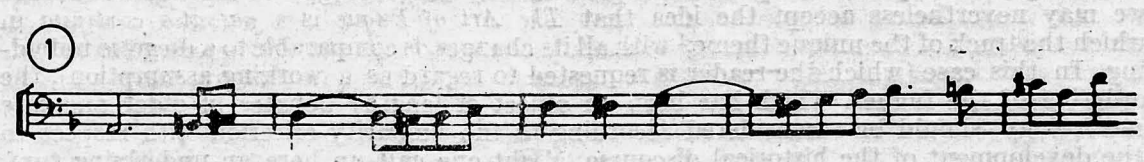
just the contrary, namely that Bach "does not write for the eye, but for the ear".[10] The aesthetic dispute turns out to be ultimately superfluous given that the somewhat inaccessible nature of Bach's opus does not necessarly enforce a cerebral, *in abstracto* approach of the work. The hearing of the opus gives the aesthetic satisfaction pertinent to any of Bach's works, and in this respect *The Art of Fugue* may be leveled with the passions, the cantatas or the great pieces for organ. *The Art of Fugue* is both *Augenmusik* and *Hörenmusik*, like most of his masterpieces.

The figure is "the simplest articulation of the musical scheme".[11] The rhetorical figure, which became a figura musica, is an *ornamentum* of music[12] in the baroque aesthetic view. The same meaning may be found in classical rhetoric. Quintilian *(Institutio oratoria* 9, 1, 4) defines even the difference between *figura (quae σχήματα Graece uocantur)* and *tropus (τρόπος). Figura, sicut nomine ipso patet, conformatio quaedam orationis remota a communi at primum se offerente ratione* ("the figure, as may be seen from its denomination, is, so to say, a figuration of the discourse, which is far from ordinary and spontaneous expressions"). However, in the case of tropes, some words are used instead of others *(in tropis ponuntur uerba alia pro aliis)*,[13] as is the case of the metaphor, metonymy, antonomasia, synecdoche, allegory, hyperbole and the like.

Concerning the musical figures of instrumental or vocal origin, which, for the age of Bach, are assessed by A. Schmitz to be of the order of one hundred,[14] the classifications show two large groups: hypotyposis,[15] with its two forms, anabasis *(ascensio, ascensus)* and katabasis *(descensio, descensus)*, and the second large group, emphasis *(ἔμφασις = significatio)*.[16]

All these figures, vested with an obvious rhetorical significance, may be found in *The Art of Fugue*. Here are just a few examples from the hosts that might be indexed:

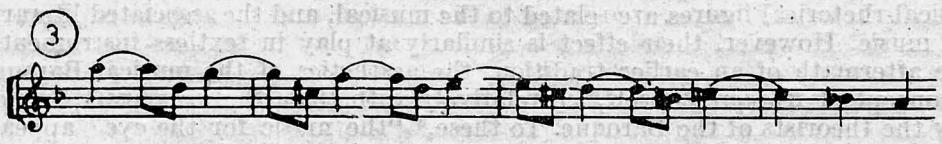
anabasis



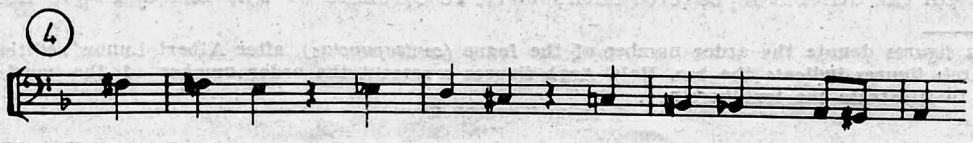
V, 80—

I, 75—

katabasis



I, 63—



XI, 154—

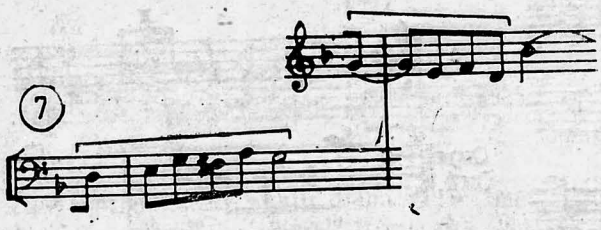
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

saltus duriusculus

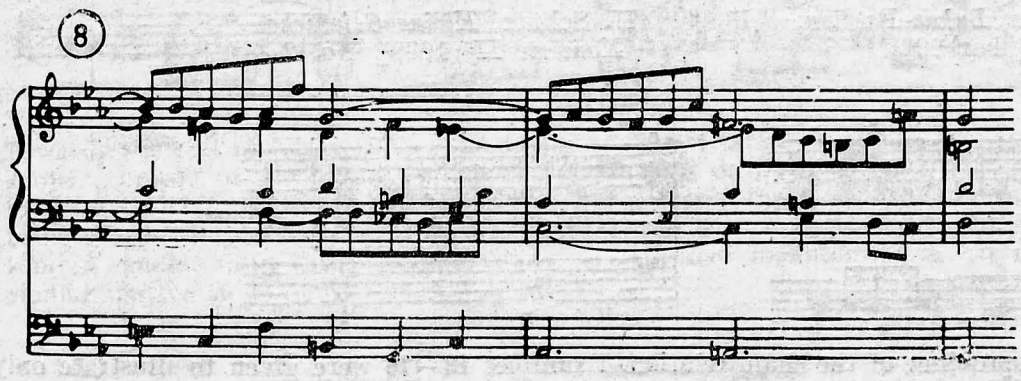
I, 77

I, 23

Although *saltus duriusculus* is defined as "an augmented or diminished characteristic leap",[17] Example **6** may be accepted as such, even if the interval is a minor seventh.[18] This is actually a "distortion" of the figure appearing in I, 16 :

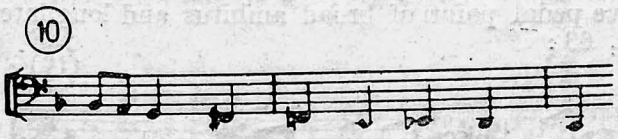


and represents an expressive leap which releases a too close sonorous body, projecting one of the sounds into a more lightful register. The role is here two-fold : a) expressive *(saltus duriusculus) ;*[19] b) a technical procedure pertinent to instrumental notation : *Fantasia et Fuga in c* BWV 562 (Fuga)



passus duriusculus

XI, 28— (chromatic counter-subject)



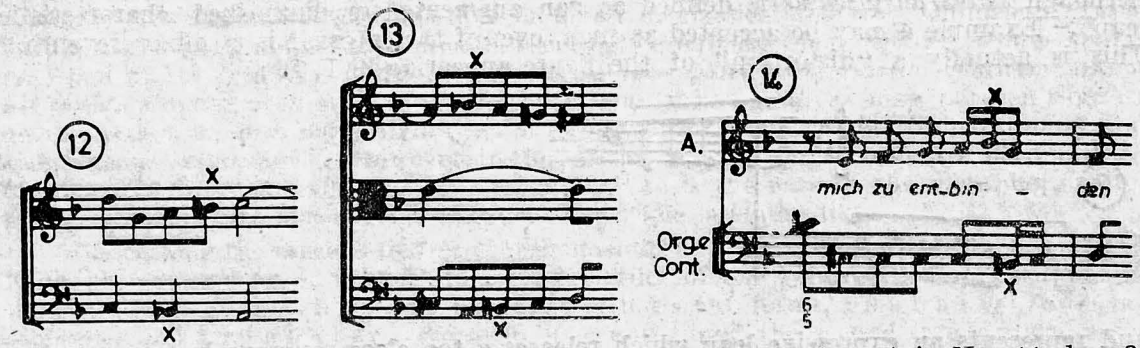
XI, 59— ("Lamentobass")

canone III alla decima, 18—

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

In Burmeister acceptation *passus duriusculus* (a term employed by Christoph Bernhard) is p a t h o p o e i a,[20] but this entails a large variety of, even contradictory, feelings. In Ernesti's lexicon, entry *Pathopoiia*, we read that this oratorical figure "vel odium, vel iracundia, vel misericordia movetur".[21]

P a r r h e s i a [22] would be an equivalent figure for *passus duriusculus* (after Chr. Bernhard). In the musical aesthetics of the Baroque, *parrhesia* is synonymous with *relatio non harmonica* [23] and *relatio obliqua*. Thus, it licenses any forbidden intervals *(intervalla prohibita seu inusitata)* [24] and especially the sham relation which, in terms of musical expression, is ordinarily assimilated with *affectus doloris*.

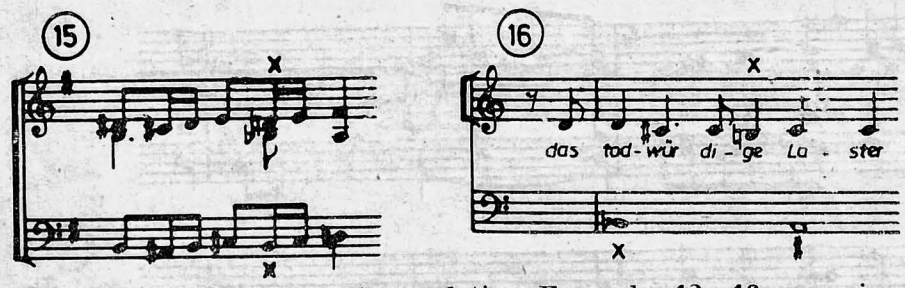


IV , 34 III, 33 *Johannespassion*, Aria No. 11, bar 35

This type of *relatio non harmonica*, which is almost frequent in Bach's works, was used by Schütz a century earlier with even greater freedom :

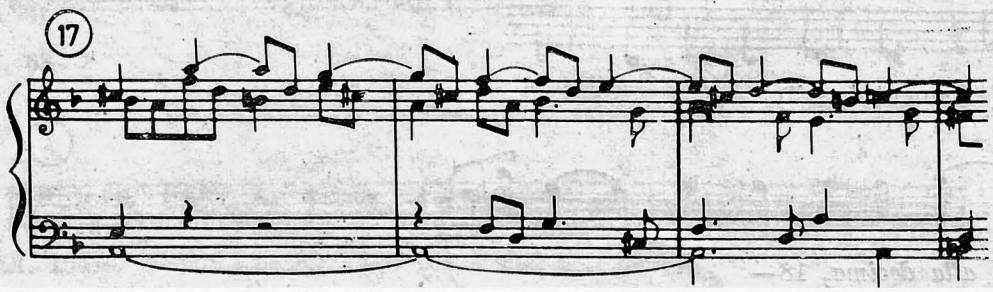
H. Schütz, *Lukas-Passion*, bar 622

H. Schütz, *Kleine Geistliche Konzerte II* (1639), No. 2



From the province of the sham relation, Examples **12 – 16** were given to illustrate only the case of the *superflua* octave ($^{h}_{b}$), customarily associated with the strained expression or, in the kircherean theory of the 8 *affectus sive pathemata*, with the 6th, *Timoris & Afflictationis*,[25] and also with that accompanying the idea of resolving a tension, as is the case of **14**, on the text : "Von den Strikken meiner Sünden *mich zu entbinden*". Let us also recall that, according to A. Schmitz,[26] *parrhesia* as *figura harmoniae* is not far from what Bernhard defined as *figurae superficiales (multiplicatio, ellipsis, retardatio, heterolepsis*, etc).[27]

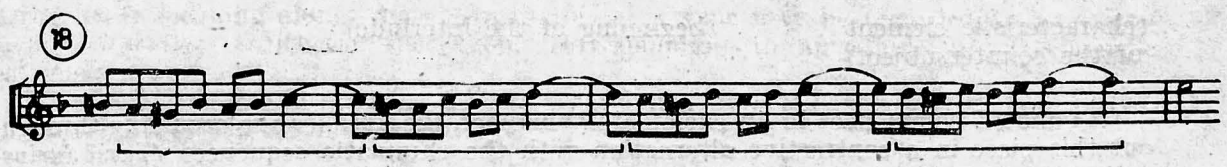
The h y p o t y p o s i s category covers likewise the so-called *distendente maniera*, defined by J. G. Walther as a "figurative pedal point of broad ambitus and long intervals".[28] Here it is in *The Art of Fugue*, I, 63 :



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

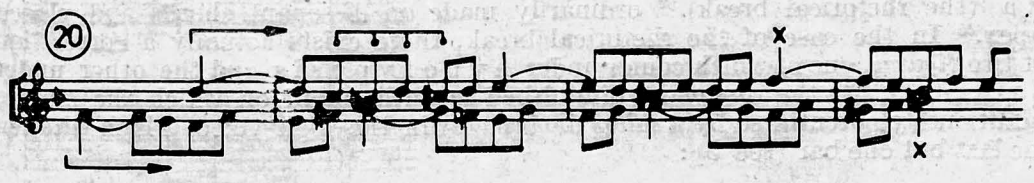
Of the figures in the e m p h a s i s group, we shall only recall that the *antitheton* figure, defined in rhetoric as entailing an opposition between two (or two and two) words, or between two phrases : *contrapositum autem uel, ut quidam uocant, contentio (ἀντίθετον dicitur), non uno fit modo ; nam et fit, si singula singulis opponuntur* [. . .], *et bina binis* [. . .], *et sententiae sententiis*,[29] is fairly important in *The Art of Fugue* insofar as it brings along an opposition of contrapuntal nature :[30] "*antitheton oppositio tam fit in thematibus et contrathematibus, quam in oppositione dissonantiarum*".[31]

The g r a d a t i o figure, which consists in "the pluri-phase, gradually ascending repetition of a figure drive towards climax,"[32] is strangely enough less represented in *The Art of Fugue*. Quintilian himself says that this literary figure is known to be rather seldom employed.[33] With Bach it is found in IV, 46 (→ **106**) :

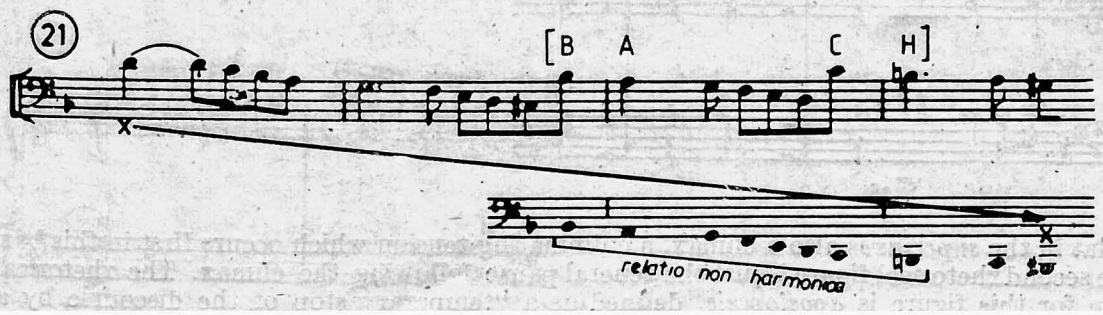


This figure occurs again in bar 119 (bass), this time counterpointed by another motive (tenor), actually derived from the BACH motive (a kind of *signatura* hidden in the melodic tessiture is here at play) :

Towards the end of VIII, 165—, the figure re-occurs but it is almost unrelated to the subject context of the fugue. Unlike IV, which is a one-theme fugue with the subject inverted,[34] VIII is a double fugue, and not a triple fugue as Riemann contended,[35] being part of the third group of fugues. In VIII, the above-mentioned figure occurs this time in canonic form with the high voices, a treatment unemployed in the case of the similar motive in IV, 164— :



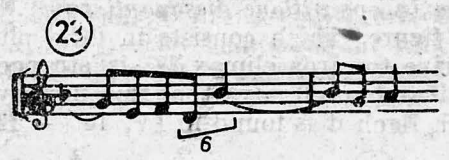
The figure is worked out several bars later (bar 174). The canonic imitation in bar 164 is counterpointed by the bass motion which, once re-distributed into the registers generating it, comes out as a figure of large-scale *katabasis :*



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

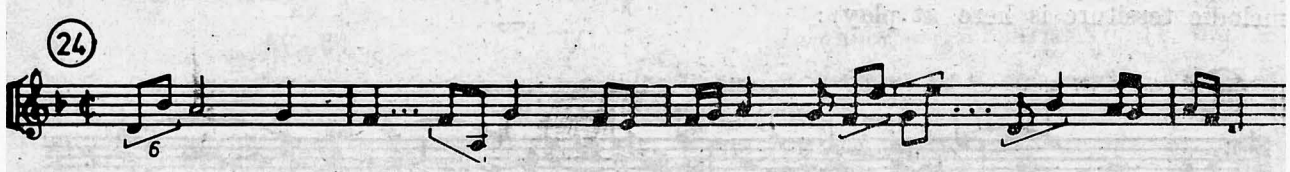
Another figure pertaining to the e m p h a s i s category is *exclamatio* "*quae, apud Graecos* ἐκφώνησις *dicitur*" and which "*mouet pathos*".[36] According to the theory of figures during the musical baroque period, *exclamatio* is related to an ascending minor-sixth leap.[37] The figure expresses "a dramatic climax".[38] In I, this characteristic element occurs several times :

(characteristic element of the countersubject)

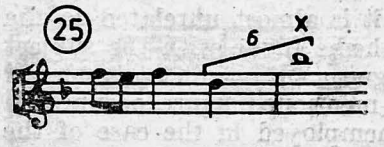


(beginning of the interlude)

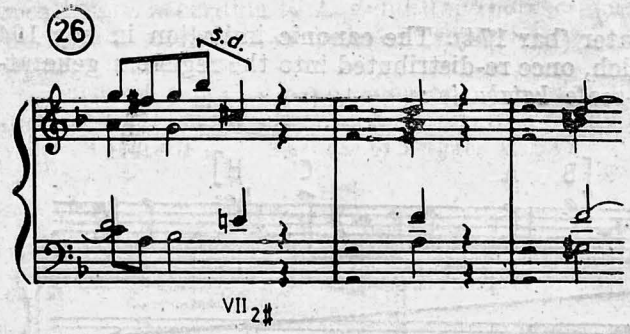
Canon I commences in an exclamatory manner, the sixth leap re-occurring throughout this piece in a contrastive alternation with the chromatic sequences *(passi duriusculi)*. The canon *("per augmentationem in motu contrario")* exhibits a large series of musical-rhetorical figures in the virtuoso manner, yet with no didactic or methodical ostentation.



In XV, shortly before the beginning of the second theme, the upper voice comes to a climax, cast by the same kind of exclamation :



Another rhetorical procedure occurring in several *contapuncti* in *The Art of Fugue* is f e r m a t a (the rhetorical break),[39] ordinarily made on dissonant chords and placed on the apex.[40] In the case of the rhetorical break, there exists actually a correlation of at least two *figurae*, one of which comes under h y p o t y p o s i s and the other under e m p h a s i s. In I, 70 the dissonant diminished-seventh chord on which the stop is made is additionally potentiated by a *saltus duriusculus* in the high voice, which is taken over in the last but one bar (see 5) :

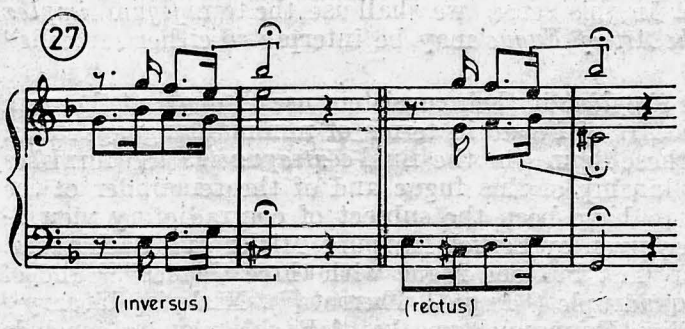


B flat in the *superius* is also a climax, a culminating tension which occurs first in this bar. The second rhetorical figure is just the general pause following the climax. The rhetorical term for this figure is *aposiopesis*, defined as a "temporary stop of the discourse by a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

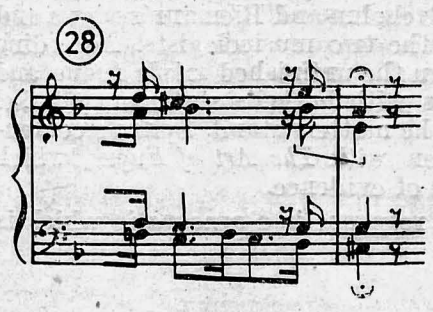
general pause".[41] Quintilian [42] associates this figure with the feeling of anger : ἀποσιώπησις, *quam idem Cicero* [43] *reticentiam, Celsus obticentiam, nonnulli interruptionem appellant, et ipsa ostendit aliquid adfectus uel irae* [44] [...] *uel sollicitudinis et quasi religionis* [...] *uel alio transeundi gratia.* Macrobius [45] holds that this figure is the opposite of exclamation : *contraria huic figurae* [*sc.* exclamationis] ἀποσιώπησις, *quod est taciturnitas.* A distinction should be made in this case between *taciturnitas* and what is denoted by "silence" in the theory of musical-rhetorical figures.[46] The latter term is more of a counterpoising of pauses in the discourse and has nothing in common with a general pause. Notwithstanding the restricted expressive area alotted to the *exclamatio* figure (only the ascending minor-sixth leap), we may consider that a *saltus duriusculus* like that in **26** and the diminished chord itself foregoing *fermata* assume an obviously exclamatory value in the discourse. Overlooking the use of rhetorical figures in the musical realm and considering their meaning alone, the above rhetorical scheme may be regarded as an *exclamatio/taciturnitas* antithetic succession, corresponding to an equivalent psychological meaning.

In XIII *rectus* and *inversus*, *fermata* is preceded by *salti duriusculi* in two voices (in the contrary sense) simultaneously :

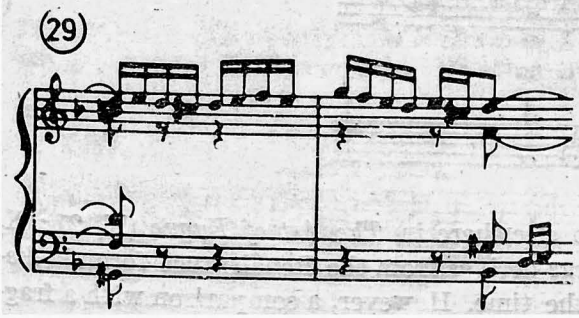


The procedure is found with Bach in both the vocal and the instrumental styles *(Praeludium et Fuga in G* BWV 541, Fuga; *Magnificat* BWV 243, Chorus No. 7 : *Fecit potentiam*, bar 28, etc.).

In VI, 72— the diminished leap foregoing *fermata* is in the lower voice *(altus)* :



In VII, 58 only the low voices break the discourse by *taciturnitas*, leaving a short concluding cadential *tirata* to the high voice, thus recalling bar 34 in "*Brandenburg*" *Concerto* No. 1 BWV 1046, 2nd part *(Adagio)* :

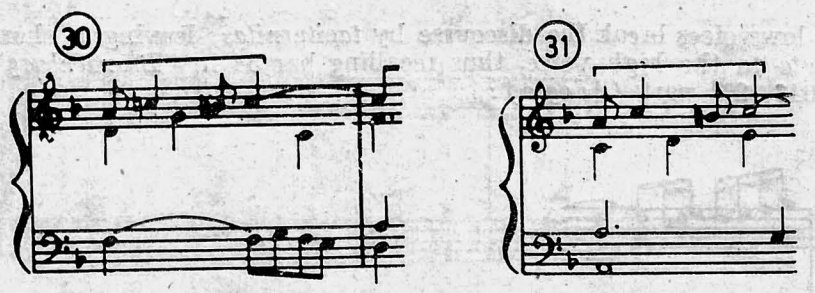


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

In his *Conclave thesauri magnae artis musicae* (1719), Mauritius Vogt distinguishes between rhetorical figures proper and simple figures, which appear to have no obvious rhetorical role.[47] According to Chr. Bernhard, these would be *figurae fundamentales*,[48] synonymous with simple "*colores*" : *ligatura*, *syncopatio*, *transitus*, *commissura*, *symblema* and even *cambiata*. The sense of the "simple figure" appears to oscillate in modern terminology between the acceptations of the "cell" and the "motive" terms, the former being an indestructible melodic-rhythmic unity, the latter denoting a grouping of at least two cells. The definition of the English term 'figure', as synonymous with the German 'Motiv' refers to any short succession of musical notes (melodically or harmonically) which induces a unique, complete and distinct impression.[49] During the 12th and 13th centuries, the figure was actually the representation of the note : *Figura est repraesentatio vocis in aliquo modorum ordinatae*, Franco of Cologne writes.[50] These *figurae* (whence *musica figurata*) were of three kinds : simple, ligatures (slurred notes) and plicated notes (from *plica*, an embellishment, ultimately a kind of appoggiatura).[51] The mediaeval acceptation of the term *figura* entailed thus also the existence of one note alone (*longa*, *brevis*), and likewise of a stereotype grouping of notes, set in typical melodic formulas. The meaning assigned by Bernhard and Kircher to the term *figura simplex* is partially compliant to this mediaeval tradition. In this sense, we shall use the term *figura simplex* for the cases when these figures in *The Art of Fugue* may be interpreted either as "cells" or as "motives".

An examination of these *figurae simplices* in their consistent use throughout the work shows also the fair cohesiveness of the *Art of Fugue* in terms of minimal language items. On the other side, the occurrence of these figures in the final *contrapunctus* too furnishes a strong argument in favour of the kinship of this fugue and of the remainder of the corpus. This triple fugue is known to have been the subject of contradictory views.[52] The confusion arose from the evidence given by Forkel, Marpurg, Mizler and Bach's sons. However, Forkel speaks clearly of a "last but one fugue with three themes",[53] and of *another* which Bach thought of as quadruple ("Fuge 4 Themata"). Mizler's obituary[54] of 1754 (written most likely by Philipp Emmanuel) speaks of Bach's plan to conclude the work with a grand four-theme fugue. Spitta must have relied on this criterion in considering that the unfinished fugue does not belong to *The Art of Fugue*, having nothing in common with it.[55] Later on, Nottebohm and Hugo Riemann attempted to demonstrate[56] that this planned, final quadruple fugue would actually be the unfinished XV itself. More recent research-works tend to invalidate Nottebohm and Riemann's views and to overturn the otherwise ingenious argumentation of the two musicologists. According to M. Bitsch, a clear distinction should be made between the unfinished triple fugue and the planned quadruple fugue. This view actually agrees with Forkel's statement (Forkel was the first biographer of Bach). Irrespective of how the matters stand, Spitta's contention that the final fugue would have nothing in common with *The Art of Fugue*, which is still shared today,[57] turns out to be weak in the face of evidence.

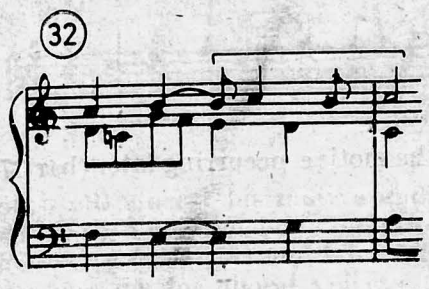
In I, 12, a characteristic element in the soprano response is a *syncopatio* which is found identically so in XV, 25 :



Besides, this type of *syncopatio* occurs also elsewhere in *The Art of Fugue* (X, 21 ; X, 115, both cases in *superius*). This *locus topicus* derives from the Renaissance formula *discant clausula*, which was largely at play at the time. However, a comparison with a frag-

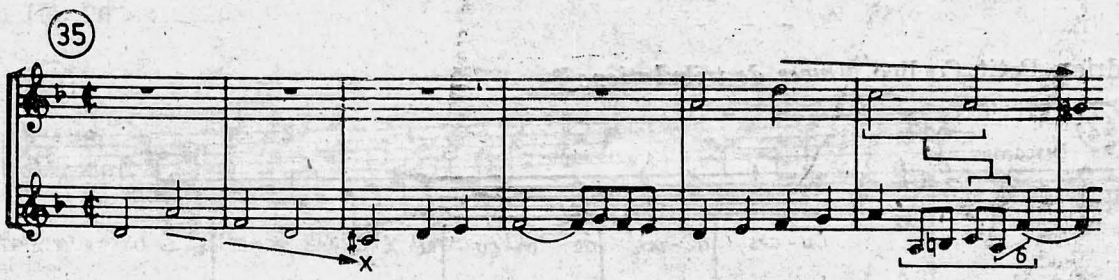
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment of *Capriccio sopra la Girolmeta* by Girolamo Frescobaldi (in: *Fiori musicali*, 1635) is surprising, especially given the turn similar to that assumed in XV (→ **31**):

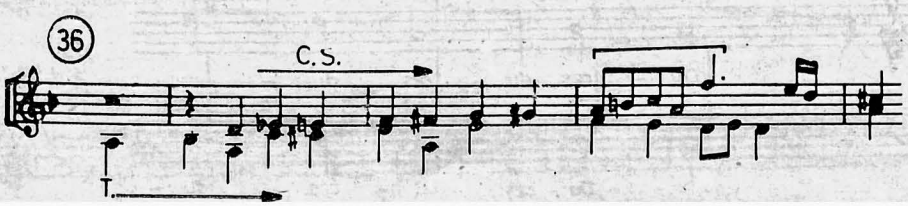


Another figure which we regard as *figura simplex* appears as a characteristic element in the countersubject in I, whose melodic pattern makes express reference to the theme of the fugue in *Praeludium et Fuga in g* BWV 535:

The minor-sixth leap (considered as *exclamatio*) might be interpreted as a hearing completion to its absence in the theme. Indeed, examining the over-all pattern of the main theme, we observe that after the fifth leap, the descending arpeggio sets on the sensible, an instant of tension, after which the melodic thread comes back progressively without however touching the fifth. The frequency of this type of theme is very poor in the baroque style. In most cases, a descending arpeggio calls for a compensatory sixth leap, built, as we have seen, as a typical rhetorical figure. Many examples may be given of fugue themes of this type in Bach's works (*WTK* I, 17, Fuga BWV 862; *fuga in E* BWV 566; *fuga in h* BWV Anh. 43; *Capriccio* BWV 992 No. 6: *Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione; sinfonia in g* BWV 797, etc.).

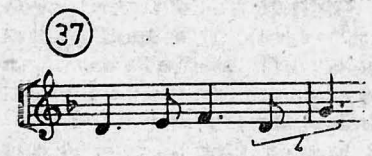


The figure (→ **33**) re-occurs *ad litteram* in XI, this time in the countersubject of another theme (that in VIII, inverted, D[1] after Bitsch):

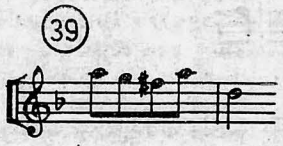


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

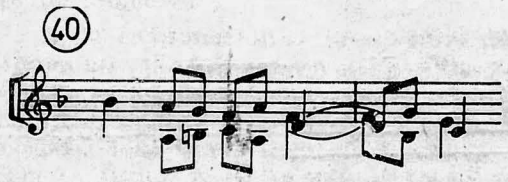
In I, the motive reappears in a rhythmic variation, the leap reducing to a fourth interval :



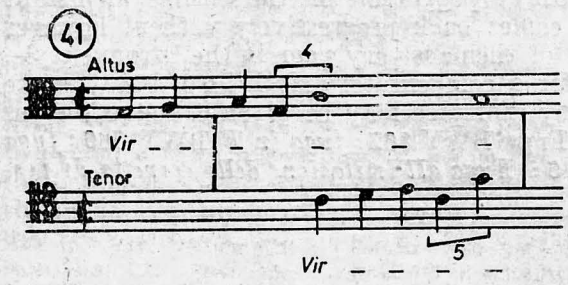
A like fourth leap is also favoured by formula IV, 13, the motive occurring later (bar 37) in an inverted manner :



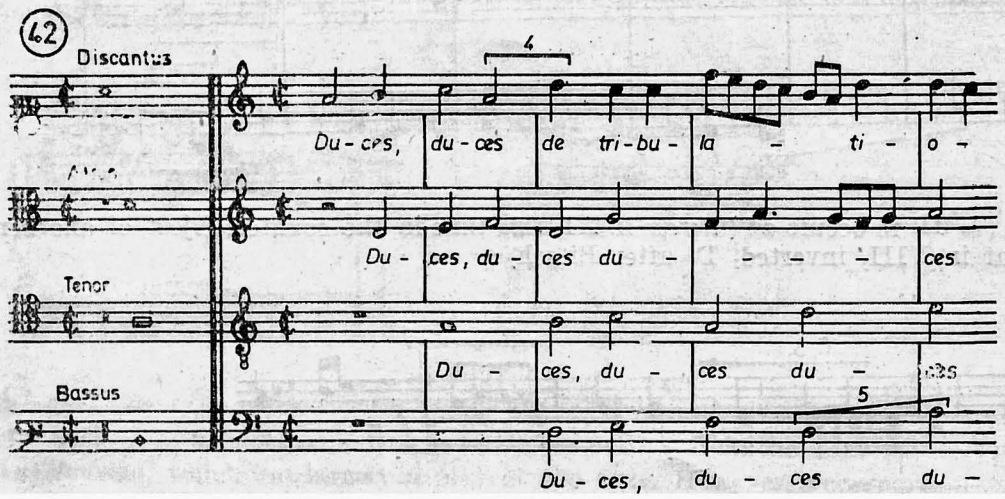
Finally, the inversion of the figure appears in the last fugue (bar 168), the rhythmic coincidence with the counter-subject in I (→ **33**) being in this case remarkable :



This figure is typical for the 16th-century vocal style. The leap is a fourth or a fifth one : Palestrina, *Virgo singularis* [58]

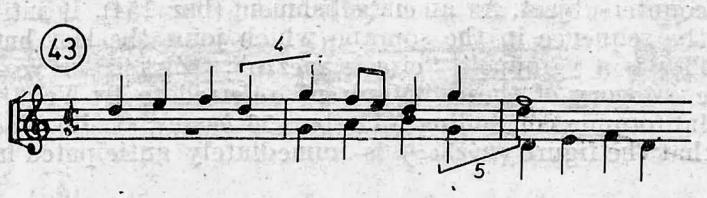


Adrian Petit Coclico, *Duces de tribulatione* [59]

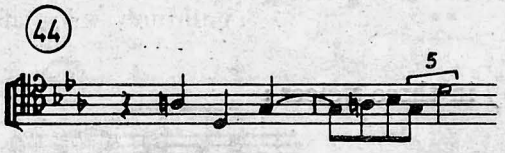


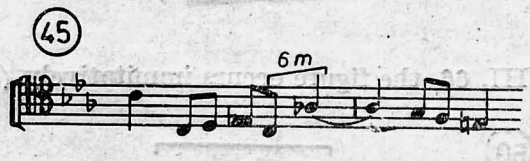
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Giovanni de Macque, *Capriccio sopra un Sogetto* [60]

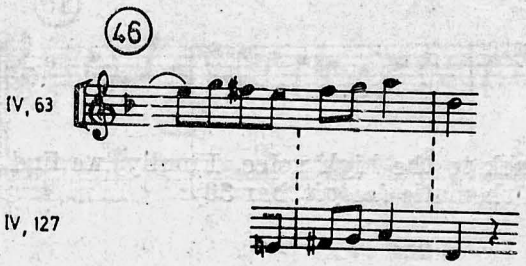


Bach introduces this motive and associates it, clearly, especially in the last two great works, with an archaizing intention. Thus, for instance, in *Musicalisches Opfer* BWV 1079, *Ricercar a 6*, bar 51, and later bar 91, where the allusion to *prima prattica* relies also on the notation for choral voices :



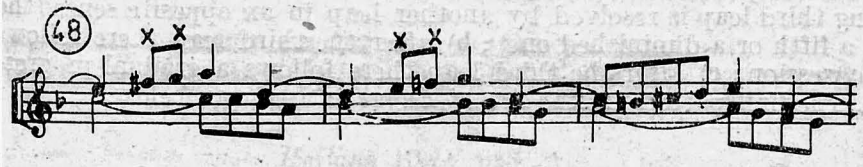


The inversion of the figure (see **39** but according to **46**), as it appears also in IV, 37 or in III, 61, may be interpreted as a variant of another figure, which is already found in the episodes (harmonic sequences) in III :



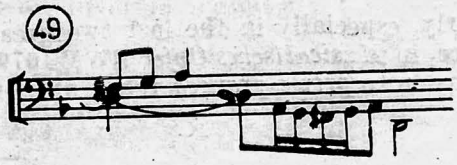
Indeed, in terms of the melodic scheme, the difference between the two figures is minimum (the changing note becomes a passing note). Here is how this figure evolves in III, 26— :

Reference to X, 39— is strictly necessary :

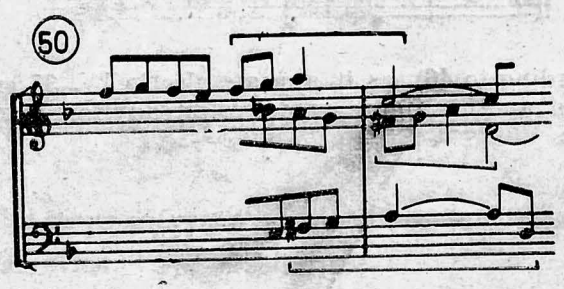


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

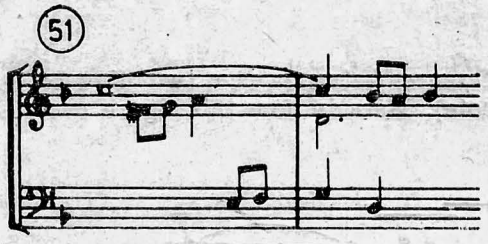
The sequential chain may be found in *The Musical Offer*, *Ricercar a 3* (bar 61 ff, 143 ff, 155 ff, 171 ff) as an element of the countersubject. As an embellishment (bar 154), it anticipates under diminished values the sequence in the soprano which joins the last but one entry of the theme *(altus)*. This is a "groppo", "circolo mezzo", "Zirkel" or "cadence",[61] a simple figure in the category of those "Maniren" referred to by Vogt,[48] which is identical with the cadential formula concluding XII (bar 56 *bassus*, cf. **49**). The case is likewise interesting given that the figure *(κύκλος)* is immediately anticipated in the same final bar, in *tenor :*



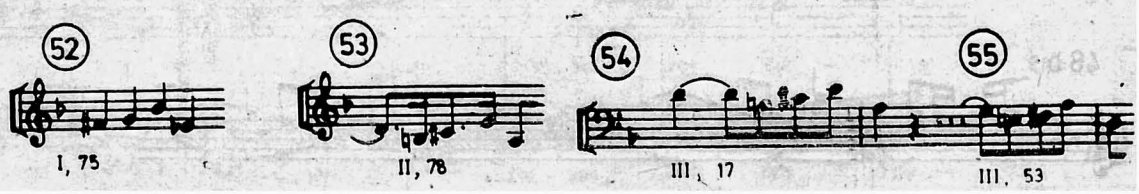
In III, 66, the figure occurs immitatively *(stretto)* in three voices :



A last occurrence (III, 70) brings the figure back to the high voice. Finally, we find it again in IX, 17 and in the last fugue (inversed thematic *incipit*, bar 30) :



Another simple figure, which is more individualized than the preceding one but is related to it, is that foregoing *fermata* in I, 70 (→ **26**). What characterizes this figure is the ascending third leap, let aside the diminished leap. In *The Art of Fugue* this *figura simplex*, in 3 distinct melodic patterns with respect to the third resolution, is frequently found : **a**) the ascending third leap is resolved by another leap in an opposite sense (the leap may be a fourth, a fifth or a diminished one) ; **b**) after the third leap there follows a gradual contrary progression ; **c**) after the third leap there follows a gradual progression in the same sense. The first pattern in *The Art of Fugue* is as shown below :

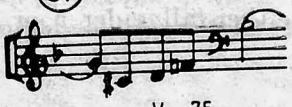


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

56

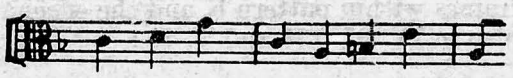
IV, 137

57



V, 75

58



VIII, 13

59

VIII, 28

60

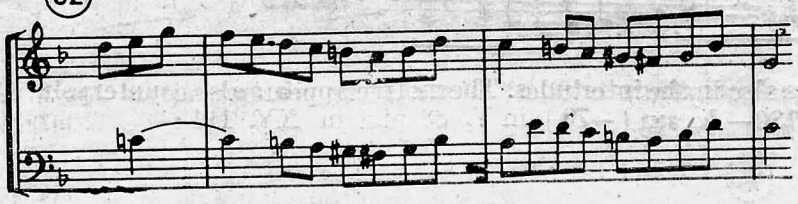
VIII, 110

In X, the interlude beginning with bar 79 relies on this figure. In XI, 99 the figure appears in voice doubling:

61

In the last fugue, the figure occurs however several times:

62



XV, 152—

63

etc.

XV, 166

The second variant of melodic pattern (b) appears in I, 75 as a sequential chain with *syncopatio*: [62]

64

The scheme may be compared with similar others in the works for organ:
Trio super Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 664

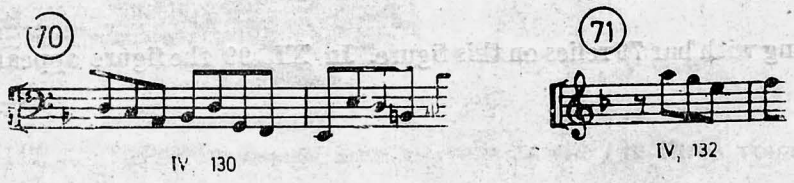
65

Jesus Christus unser Heiland BWV 688

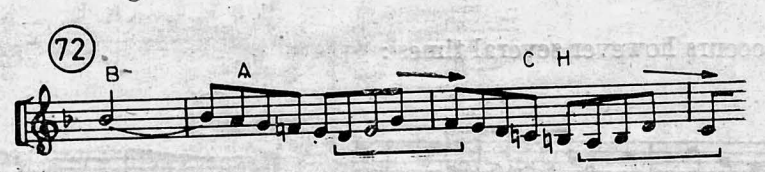
66

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

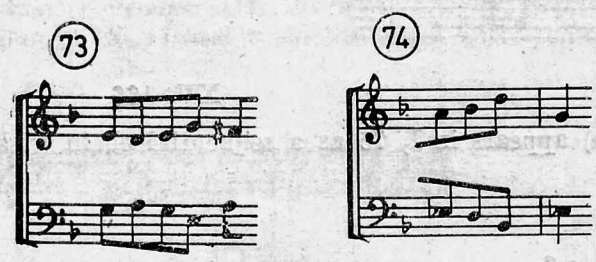
In all the three cases (**64, 65, 66**) the sequence appears towards the end of the works of interest and may be assigned a conclusive role from a rhetorical standpoint. Example **64** frames within pattern **b**, and the other two either fall under **a** or in **c**. Variant **b** appears also in IV, 97, 129 and V, 88 :



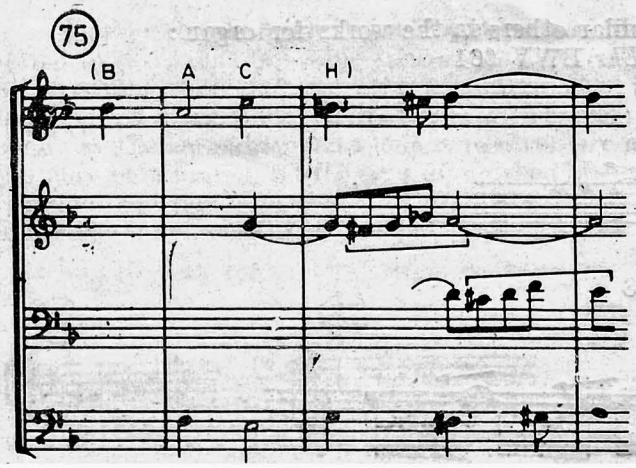
This melodic pattern (**b**) is constitutive in the 2nd theme in XV, and its occurrence in the last fugue is almost obsessive :



This thematic element occurs also in the interludes. The motive appears also counterpointed by its own inversion in IV, 130— *bassus* (→**70**), in V, 88 and in XV, 191 :



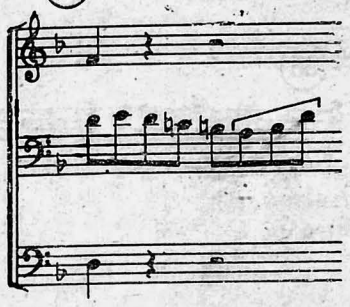
The figure appears likewise immitatively in the first *stretto* of the BACH theme (XV, 217—) :



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bach's notated MS ends with bar 239 of counterpoint XV : the last three notes in Bach's handwriting are just those in the figure under examination, which appears to be one of the most consistently employed throughout the work :

(76)



Variant **c** of the figure is just an accidental occurrence, in I, 61 (sequentially, *syncopatio)*, prefiguring the countersubject in IX :

(77)

(78)

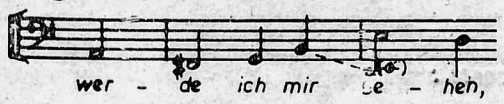
A variant of the melodic pattern **a** is that in which the leap consists in a change of register :

(79)

(cf. also VIII, 10 or XI, 106).

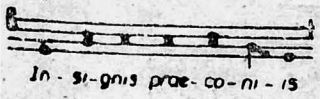
Reference should be made to the following passage of the motet in 5 voices *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt* by Johann Michael Bach : [63]

(80)

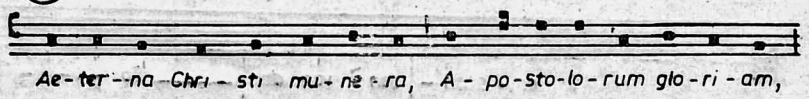


Of the three patterns (**a**, **b**, **c**) of the melodic scheme of the figure under examination, the second, which is less individualized than the first, may be considered as defining for *The Art of Fugue*. As was already shown, in the last fugue it becomes a thematic element and its frequency of occurrence in XV is fairly high. This melodic scheme is no doubt used as a subtle yet obvious archaizing hint. Examining even some typical formulas in the liturgical chant of the 4th-century Latin Church, let us notice that the initial third leap is fairly frequent : [64]

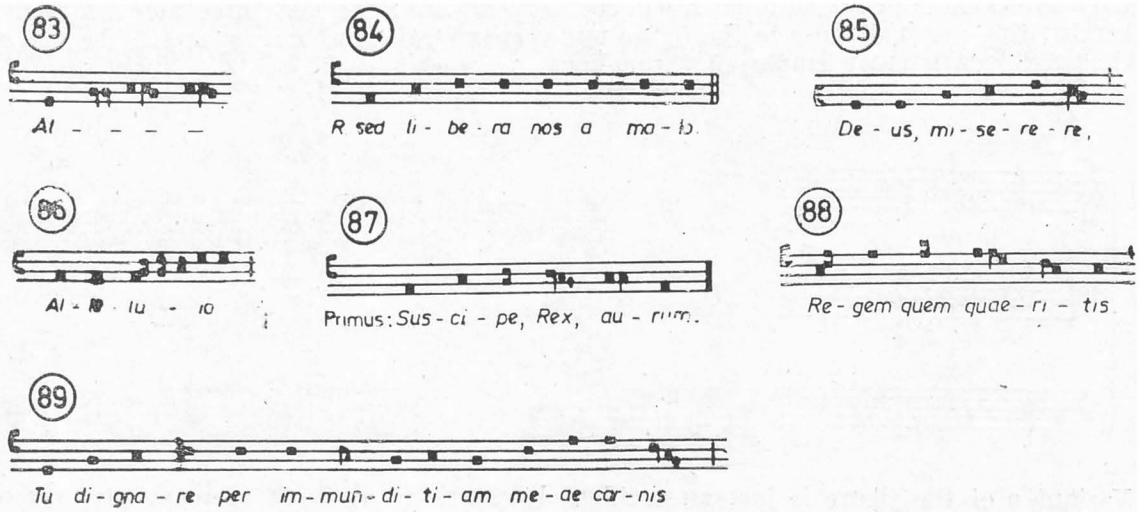
(81)



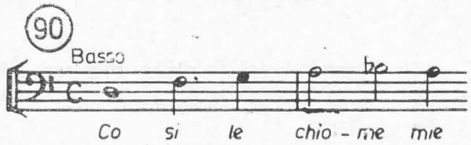
(82)



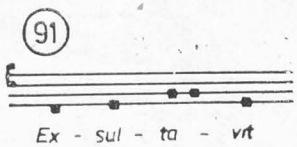
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



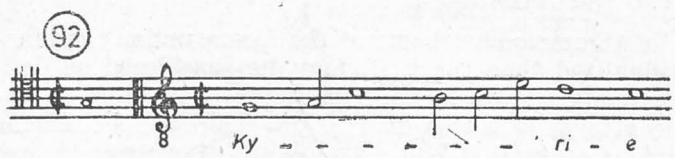
The initial formula is a variety of salicus ( ) [65], and this type of *initium* abounds in the musical literature of the Renaissance.[66] Thus, for instance, it may be found with Palestrina : [67]



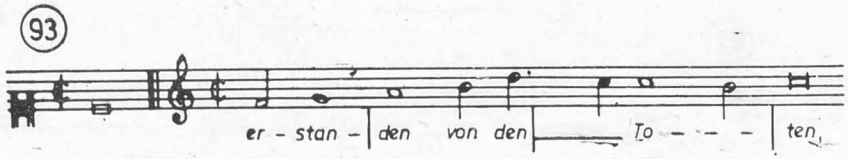
Seiffert observes that this theme was successively taken over by H. Leo Hassler, Caspar Hassler and Sweelinck. Another aspect related to this type of *incipit* (with a third leap) is referent to the figure used by Bach and examined above. This is the Gregorian formula of type : [68]



Johann Kugelmann, *Missa Trium ad aequales voces* : [69]



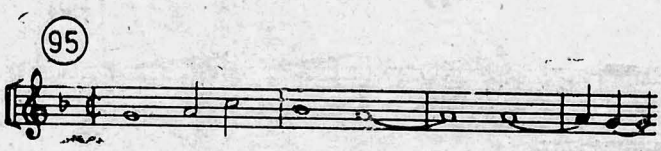
Idem, *Ich glaub an Gott Vater*, 3 (cadential) : [70]



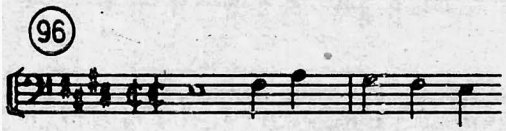
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

This figure is actually a *cambiata* in inverted motion, which was frequently employed by the Flemish composers but was prohibited in the Palestrinean style : [71]

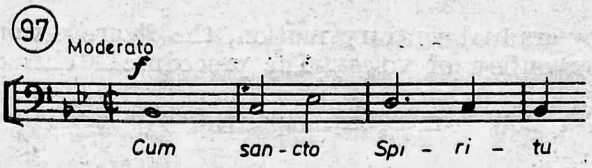
This *incipit* appears in a theme constantly adopted down to Bach and even after him. It may be found in a *Canzona ariosa* by A. Gabrielli (1596), in *Canzona detta l'Albergona* (1609) by Antonio Mortaro. With Frescobaldi it appears several times : in two fantasias, in a *Praeambulum (legatura)* for organ :



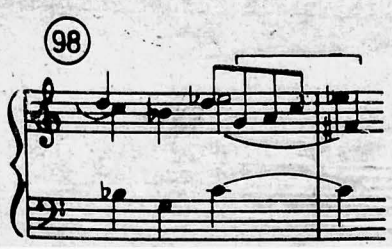
It was employed by the Spanish Sebastián Aguilera de Heredia († 1627) in *Tiento bajo de 1º tono*.[72] Used by Froberger, a disciple of Frescobaldi (in *Ricercar* published in Louis Bourgeat's collection of 1693) and by Joh. Michael Bach in the above-quoted motet,[63] the theme is finally found in J. C. F. Fischer's *Ariadne musica* [73] (1715, Fugue No. 8), wherefrom it is subsequently taken over by Bach in the same key, with the same values, *alla breve (Fugue in E major* in *WTK* II, 9 BWV 878) :



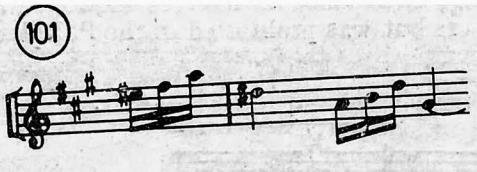
Later on, it may be found again with Schubert in No. 5 Mass in E flat major :

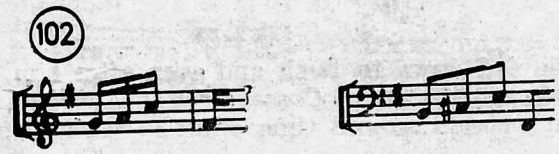


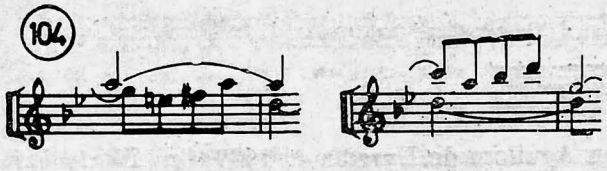
On the other side, the melodic pattern **a** is more frequent in Bach's other works. The characteristic leap (most often diminished : *saltus duriusculus*) is more pertinent to the late baroque style from which Bach seems to move away in his last work : *Toccata et Fuga in d* BWV 538 : fuga, bar 132 (**98**) ; *Aria variata in a* BWV 989, Var. 9 (**99**) ; Kantate zum Sonntag Exaudi *Sie werden euch in den Bann tun* BWV 44, No. 1, bars 30 and 64 (**100**) ; Trio super *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664, bars 44 and 86 (**101**) ; *Suite 5* G dur BWV 816 ("französische"), Courante, bar 6, Bourrée, bar 7 (**102**) ; *Musicalisches Opfer* BWV 1079, *Ricercare a 6*, bar 50 (**103**) ; idem, *Ricercare a 3*, bars 49 and 98 (**104**).



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

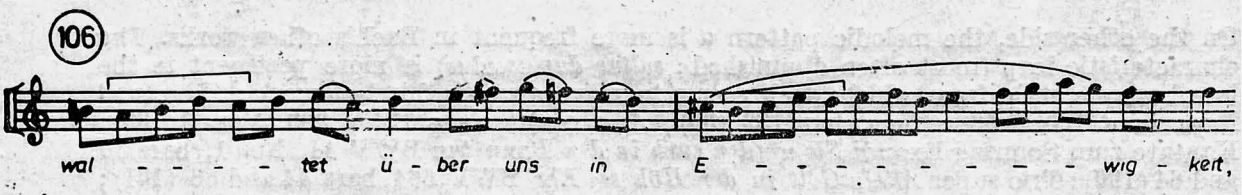




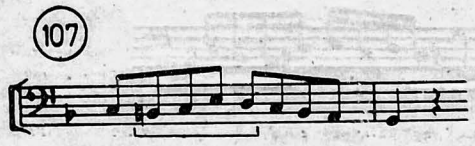


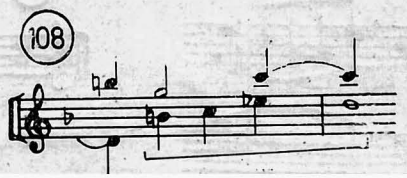
In case when the musical discourse develops an ascending diminished-seventh leap (or even another augmented or diminished interval), or when the lower leap is made on a step of the chord, the figure should be regarded as integral with the harmonic context. With this value, it is employed by, say, Beethoven (Sonata op. 10, No. 2, *presto*) :

However, when the third leap is resolved by gradual contrary motion, the figure is more likely to be explained by reasons of linear onflow of voices. The procedure is characteristic of vocal music in particular :
Lobet den Herrn, alle Heiden, Motette BWV 230, bars 87 sq. *soprano*

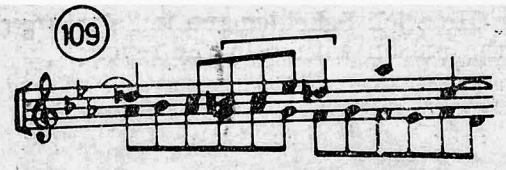


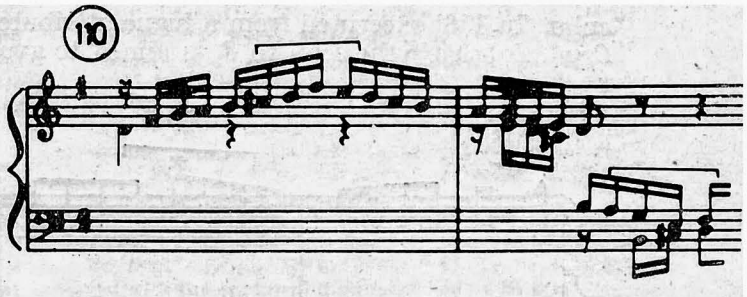
but it may be likewise found in the instrumental music : *Toccata et Fuga in F* BWV 540, *Fuga*, bar 88 (**107**) ; idem, bar 122 (augmented) (**108**) ; *Fuga a 5 con pedale pro Organo pleno* BWV 552, 2, bar 48 (**109**) ; *Goldberg-Variationen* BWV 988, var. 12 *Canone alla quarta in moto contrario*, bar 9 sq. (**110**).



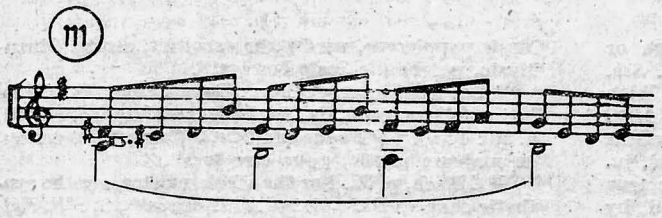


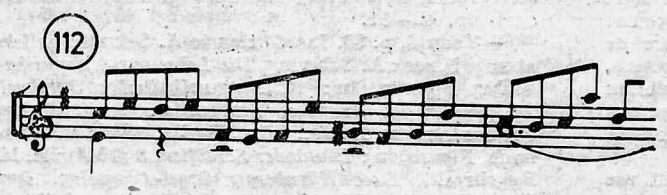
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



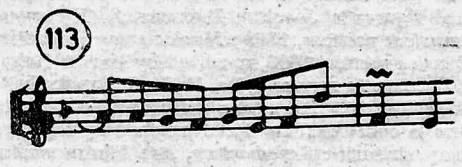


The interval of the leap may be greater than the third. In this case, a latent polyphony may be at play : *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 663 bar 45— (**111**) and 79— (**112**).

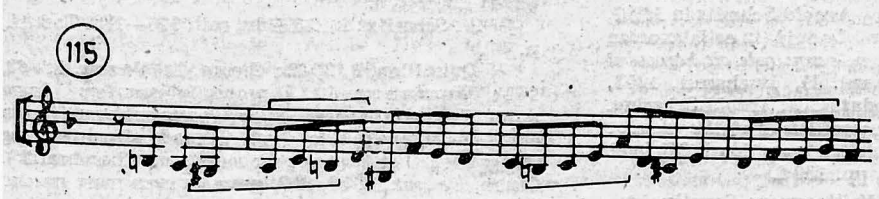




The ascending sixth leap was found already in I (→ **6**) and it appears again in VIII, 20 (**113**) or in the Fugue in *Praeludium et Fuga in C* BWV 545, bar 72 (**114**).



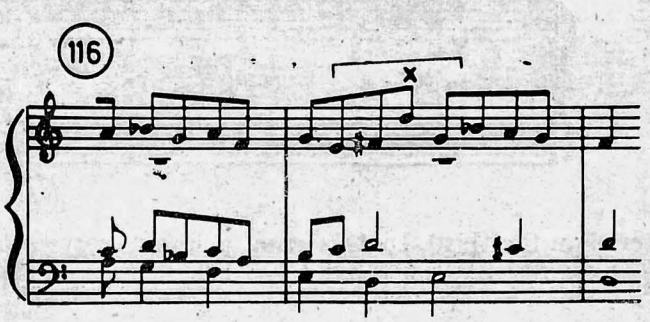
In all these cases, the sixth leap variant actually springs from the simple figure first occurring in I, 16 (→ **7**). In VIII (→ **113**), it characterizes the countersubject, the motive relationship simmering above by cell segmentation :



Basically, we are dealing with a variety of *superiectio* (Chr. Bernhard), one of those "Schrittmotive" detected by Schweitzer [74] in Bach's cantatas, the procedure being however especially common in instrumental music (this is another detail in favour of the instrumental character and destination of *The Art of Fugue*),[75] in the music for organ in parti-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cular. In **116**, excerpted from a fugue attributed to Heinrich Scheidemann in *Lüneburger Orgeltabulatur*,[76] the leap to d_z is aimed to avoid the unison with d in the tenor :



Notes

[1] The theme expounded in I *(das Hauptthema* or even *Urthema* in Erich Schwebsch's terms, *Joh. Seb. Bach und die Kunst der Fuge*, 1931, [2]1955, [3]1988. With J. Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge*, [3]1963 and *MGG* [= *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, 1955 ff], vol. iv. entry *fuga*, we also find the term *Urform)* is the true *origo* of the whole work, which will be defined, by referring it to, say, Titus Livius' work, as a *narratio continua ab origine*, "qui ne cesse que quand le récit [...] s'enferme dans la perfection de son achèvement linéaire" (Alain Deremetz, *Plutarque : Histoire de l'origine et génèse du récit*, in : *Revue des Études Grecques*, t. CIII (1990), p. 57). The same synthetical formulation might be applied to *The Art of Fugue*, should we not be forced to recall that this *opus ultimum* is likewise an *opus imperfectum*.

[2] The musical baroque made almost frequent use of like "programs" in instrumental music, where the purely musical, and, of course, mathematically grounded, expression (as the affect-generating opposition *consoni/dissoni* may be demonstrated in *fundamentum mathematicum)* may dispense with the text support. This is implied and its essence is proclaimed in the title : *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6. Sonaten auff dem Claviere zu spielen*, to confine ourselves only to this known example of instrumental music with a "program", due to Joh. Kuhnau (Leipzig, 1700). Cf. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln, [1967], ([2]1984), pp. 364 f (hereafter Dammann).

[3] Indeed, the last bar of the unfinished work (239 = 2190) seems to translate the words of the Ecclesiastes (7, 1) : "and the day of death [is better] than the day of one's birth". *Melius est mori quam uiuere* !

[4] Marcel Bitsch, *J.-S. Bach, L'Art de la fugue. Introduction, analyse et commentaires*, Paris, 1967, p. 33 (hereinafter : Bitsch).

[5] See the article signed by Arnold Schmitz in *MGG*, iv, coll. 176 ff, and Sigismund Toduţă (in collaboration with Hans Peter Türk), *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. II, Bucharest, 1973, pp. 86—92 (hereinafter : Toduţă). Cf. Arnold Schering, *Vom Wesen der Musik. Ausgewählte Aufsätze von...* Herausgegeben und eingeleitet von Karl Michael Komma, Stuttgart, [1974], pp. 159 f.

[6] Joh. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, p. 180.

[7] Willi Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts*, Köln, 1948, p. 132.

[8] Joh. Mattheson, *Das Neu-Eröffnetes Orchestre*, Hamburg, 1713, p. 127. Joh. David Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden, 1728 : "Augen-Music pappierene, wird mehr excoliret, als die Ohren-Music, welche die Seele beweget".

[9] See also, among others : René Leibowitz, *L'Évolution de la musique. De Bach à Schoenberg*, Paris,1951, p. 30 : *The Art of Fugue* and *The Offering* "sont écrites, en majeure partie, pour être lues".

[10] Bitsch, p. 32. For the whole matter, see the synthetic chapter *Das „abstrakte Schauwerk"*, in : W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge : Mythen des 20. Jahrhunderts*, Teil I, Wilhelmshaven, [2]1983 (hereinafter Kolneder), pp. 42—51.

[11] Toduţă, p. 86. In addition to A. Schmitz' article at note 5, see : A. Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in : *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21 (1908); H. Brandes, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jh.*, Diss., Berlin, 1935 ; E. Auerbach, *Figura*, in : *Istanbuler Schriften*, 5 (1944) ; H. H. Eggebrecht, *Zwei Nürnberger Orgel-Allegorien. Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, in : *Musik und Kirche* 27 (1957); H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert*, Würzburg, 1941 *(Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, hrsg. von A. Schering, vol. iv).

[12] Dammann, p. 103 : "bildhaft-affektuosen Figuren". The first author of some treatises on musical-rhetorical figures is Joachim Burmeister *(Hypomnematum musicae poeticae*, 1599 ; *Musica autoschediastike*, 1601 ; *Musica poetica*, 1606, re-edited by Martin Ruhnke, in : *Documenta musicologica*. Reihe I :Druckschriften-Faksimiles, 10, 1955). The definition he gives to the figure is conformal to that furnished by treatises on literary rhetoric : *Ornamentum, sive Figura musica est tractus musicus ; tàm in Harmonia, quàm in Melodia*, [...] *et cum virtute ornatiorem habitum assumit et induit*. Cf. *Musica poetica*, chap. xii : *De Ornamentis sive de figuris Musicis* (Apud Dammann, p. 129).

[13] H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, §§ 600—910. Bibliography *ibid.*, § 1244 *s.v. figura*.

[14] A. Schmitz, in *MGG* iv, coll. 176—183. Toduţă, p. 87.

[15] Quintilian, 9, 2, 40 ; Cicero, *In Verrem*, 5, 62, 161 : ὑποτύπωσις [...] *proposita quaedam forma rerum ita expressa uerbis, ut cerni potius uideantur quam audiri* (= "*hypotýpōsis* [...], a mode of representing things such that they appear more seen than heard"). Cicero, *De orat.*, 3, 53, 202, gives an even more concise definition : *sub oculos subiectio*.

[16] Quintilian, 9, 2, 3 ; 8, 3, 83 ; 9, 2, 64, where he places it among figures *(quoniam est figura)*, Cicero, *De oratore*, 3, 202 ; *Orator*, 139. *Rhetorica ad Herennium*, 4, 67 (Cf. *Cornifici Rhet. ad C. Herennium*. Introduzione, testo critico, commento a cura di G. Calboli, Bologna, [1969], pp. 429 f, note 300). *Hypotyposis* is

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

"die wichtigste und zugleich allgemeinste Bildfigur des musikalischen Barock" (Dammann, p. 139) and has "zwei bevorzugte Sonderformen" (= *anabasis* and *katabasis*) (Dammann, p. 140). On *emphasis* see : Gregory G. Butler, *Fugue and Rhetoric*, in : *Journal of Music Theory*, 21/1 (1977), p. 54.

[17] Toduță, p. 89.

[18] A. Schmitz, art. in *MGG*, col. 180.

[19] We might bring this variety of *saltus duriusculus* among the ranks of figures indexed by *musica poetica*. In this case we would call it διαφορά (= *differentia*), lending the term to the literary rhetoric in the *correctio* category, a type which Lausberg (*op. cit.*, § 785) regards as "affektstärkere Typ". The figure illustrated in **6** is indeed a correction by amplifying the prototype in **7**.

[20] Dammann, p. 137 : "eine hochaffektuose Figur". Burmeister, *Musica poetica*, p. 61 : *est figura apta ad affectus creandos, quod fit, quando Semitonia carmini inseruntur* [...] : *Tum quando semitonia carminis Modo congruentia saepius extra morem attinguntur*. For the literary equivalent, cf. *Emporii oratoris de ethopoeia*..., in : C. Halm, *Rhetores Latini minores*..., Lipsiae 1863, p. 562, 10 : *est sane praeter ethos et pathopoeia, qua imitamur affectum non naturalem, sed incidentem*.Cf. Lausberg, *o.c.*, § 821. More than 150 years before Ernesti (see the following note), Joach. Thuringus (*Opusculum bipartitum de primordiis musicis*, Berlin, 1625 ; cf. Fr. Feldmann, in : *Archiv für Musikwissenschaft*, 15 (1958), apud Dammann, p. 137) defined this figure as being able to express *dictiones affectuum, doloris, gaudii, timoris, risus, luctus, misericordiae, exultationis, tremoris et similes*. An almost complete series of affects !

[21] J. Chr. Th. Ernesti, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae*, Lipsiae 1795, *s.v.* Pathopoiia.

[22] Quintilian, 9, 2, 27 : [*oratio libera*], *quam Cornificius licentiam uocat, Graeci* παρρησίαν. Cornif. *ad Herenn.* 4, 36, 48. Hence, it is a *licentia* or *irreticentia* (*Carmen de figuris vel schematibus*, in : Halm, *Rhet. Lat. min.*, p. 130). Lausberg, § 761.

[23] Dammann, p. 59.

[24] Dammann, p. 337.

[25] Ath. Kircheri *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Romae 1650, t.i, lib. vii, chap. vi, p. 598. Cf. Jürgen Mainka, *Athanasius Kirchers Exemplifizierungen zur Affektenlehre. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikpsychologie*, in : *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 31/2 (1989), pp. 81—94. For **16**, see H. H. Eggebrecht, *Heinrich Schütz, Musicus poeticus*, Wilhelmshaven, [2]1985, p. 54 sq. and H. J. Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, [2]1954, p. 442.

[26] *art. cit.*, col. 181 "*falsche*" *Relation*.

[27] Dammann, p. 328 sqq., the figure associated with *affectus doloris*.

[28] "Figurativer Orgelpunkt mit weitem Ambitus und grossen Intervallen" (J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, 1732).

[29] Quintilian 9, 3, 81. Cornif. *ad Herenn.* 4, 15, 21 *contentio est, cum ex contrariis rebus oratio conficitur*. P. Rutili Lupi *Schemata lexeos*, in : Halm, *op. cit.*, 2 16 (pp. 3 sqq.), etc. Lausberg § 787.

[30] Dammann, pp. 138 sq. : "kontrapunktische Gegensatz (subiectum—contrasubiectum)".

[31] Mauritius Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae*, Prague, 1719. However, a little earlier, Kircher, *Musurgia Universalis*, t. ii, lib. viii DE MUSURGIA MIRIFICA, pars iii, chap. viii *Musurgia Rhetorica*, p. 144 : *Antitheton, sive contrapositum, est periodus harmonica, qua oppositos affectus exprimimus*.

[32] A. Schmitz, quoted art., col. 179 : Klimax = Gradatio = Auxesis = "mehrmalige, sich steigernde Wiederholung stufenweise aufwärts" (after Burmeister, Ath. Kircher, Joh. Lippius).

[33] Quintil. 9, 3, 54 *gradatio, quae dicitur* κλῖμαξ, *apertiorem habet artem et magis adfectatam ideoque esse rarior debet*. Lausberg § 623.

[34] According to Jacques Chailley, *L'art de la fugue de J.-S. Bach*, Paris, [1971], p. 39, IV is the 2nd fugue in the cycle, using inversion of the main theme. This author considers the first fugue as the "ouverture" (*stile francese*) of the whole work, corresponding to II in Lunow's and most editions.

[35] Hugo Riemann, *Handbuch der Fugen-Komposition. Dritter Teil : Analyse von J. S. Bachs "Kunst der Fuge"*, Berlin, 1894, [3]1916, p. 57. To be confronted with the argumentation furnished by Bitsch.

[36] Macrobii *Saturnaliorum* lib. iv, 5, 17.

[37] J. G. Walther, *loc. cit.* (1732) : exclamatio (= Ausruf) "ist eine Rhetorische Figur, wenn man etwas beweglich ausruffet ; welches in der Music gar füglich durch die aufwerts springende Sextam minorem geschechen kan". Schmitz, col. 181 : "kleine Sexte nach oben".

[38] Dammann, p. 138 : "ein dramatischer Höhepunkt".

[39] In the "Pausenfiguren" category (Schmitz, col. 182). Dammann, pp. 134 sq.

[40] Toduță, p. 545.

[41] Schmitz, col. 182 : "die Pause als Bezeichnung des Schweigens (« Generalpause »)".

[42] Quintil. 9, 2, 54. Lausberg § 887 *reticentia*.

[43] Cicero, *De oratore* 3, 53, 205 = Quintil. 9, 1, 31. *Reticentia* is one of those *figurae per detractionem* (Lausberg §§ 880—889).

[44] This is what Lausberg (§ 888) calls "die Affekt-Aposiopese", as the first group from which *reticentia* is built, the second being "die berechnete Aposiopese".

[45] *Saturnal.* 4, 6, 20.

[46] Toduță, p. 92.

[47] Dammann, p. 137 : "nicht rhetorischen Figuren".

[48] Vogt : *figurae simplices* or "Maniren, flores, colores". Cf. Joh. Lippius, *Synopsis musicae novae*..., Strassburg, 1612 : "Flores [...], colores atque figurae seu Ornamenta Musica". Ath. Kircher calls them *principales*. Cf. Schmitz, col. 178.

[49] *GROVE's Dictionary of Music and Musicians*, London, 1954, vol. iii, p. 90.

[50] Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien, 1784, vol. iii, p. 3.

[51] E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, 1852, p. 191. For *plica* ("fold"), cf. *The New Oxford History of Music*, vol. ii, *Early Medieval Music up to 1300*, chap. x, *Music in Fixed Rhythm* by Dom Anselm Hughes, pp. 325 sq.

[52] A compendium on that matter, by Kolneder, Teil III, chap. *Die Schlussfuge*, pp. 280—300.

[53] Joh. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802, p. 92 : "Die vorletzte Fuge hat 3 Themata". Part of the musical criticism of the time took over this information without observing that Forkel mentioned that he was referring to the *last but one* fugue. John Caspar Heck, for instance, in : *The Musical Library*, Book i, London, [?1775] : "The last Fugue is on three Subjects, the 3[d]. of which he chose from his own Name : BACH...", or Aug. Fr. Chr. Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition*, London, 1799, p. 51 : "The three Subjects of that masterly triple Fugue with which Sebastian Bach has ended his 'Art of the Fugue'" (to which the author adds the appropriate musical examples).

[54] Lorenz Mizler, in : *Neu eröfnete musikalische Bibliothek*, Leipzig, vol. iv (1754), p. 168 : "und die letzte [Fuge], welche 4 Themata enthalten". A dis-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cussion of this passage by Kolneder, Teil IV : *Kritische Chronologie*, pp. 465 sq.

[55] Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, 1880, vol. ii, p. 677 : "...eine Fuge mit drei Subjecten, an welcher Bach vor seinem Tode arbeitete, die aber mit diesem Werke gar nichts zu thun hat". The same opinion was shared by Moritz Hauptmann (*Erläuterungen zu Joh. Seb. Bach's Kunst der Fuge*, Leipzig 1841) and W. Rust.

[56] Gustav Nottebohm, *J. S. Bachs letzte Fuge*, in : *Musikwelt*, Berlin, 21—22 (1880—1881), pp. 232—236 and 244—246. Riemann declares himself satisfied with the inspired demonstration, which he supports, offering himself a concluding, yet less inspired, variant of the last fugue (cf. note 35, p. 141). A dispute between Riemann and Bernhard Ziehn on this matter appeared in *Allgemeine Musik-Zeitung*, 21 (1894), pp. 195 sq., 211 sq., 456 sq.

[57] Norbert Dufourcq, *Jean-Sébastien Bach, un architecte de la musique. Génie allemand? Génie latin?*, Paris, 1947, [2]1954, p. 208 : "inserée par erreur par l'éditeur Schübler". Cf. also Edm. Buchet, *J.-S. Bach, après deux siècles d'études et de témoignages*, Paris, 1968, p. 12, who shares the same view ("par erreur") !

[58] Apud : L. Comes, *Melodica palestriniană*, Bucharest, 1971, p. 90.

[59] Adrian Petit Coclico, *Consolationes Piae. Musica Reservata* (Nürnberg, 1552).Herausgegeben von Martin Ruhnke, Lippstadt, 1958 (in : *Das Erbe deuscher Musik*, Bd. 42 ; Abteilung Motette und Messe, Bd.5). About *musica reservata* in the context of the theory of affects : A. Schering, *Aufführungspraxis älter Musik*, 1931, p. 77 sq., p. 90 ; W. Serauky, art. *Affektenlehre* in : *MGG*, vol. i, coll. 113—121.

[60] In : *Monumenta musicae belgicae*. Ed. by J. Watelet, vol. iv (1938), pp. 39 sq. For details, see Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, London, [1]1954, p. 543.

[61] H. Engel, *Johann Sebastian Bach*, Berlin, 1950, p. 159 ; *apud* Toduță, p. 274. This is the basic motive of the *Inventio 14* BWV 785 : a *torculus* intercepting *transitus regularis* notes.

[62] For this type of suspensions with Bach, see Max Eisikovits, *Polifonia barocului. Stilul bachian*, Bucharest, 1973, p. 169.

[63] In : *Altbachischer Archiv*. Erster Teil : Motetten und Chorlieder. Herausgegeben von Max Schneider, Wiesbaden, 1966, p. 38.

[64] For the illustration of Gregorian music, use was made of the chapter *Latin Chant before St. Gregory* by Higini Anglès, in : *New Oxford History of Music*, vol. ii *Early Medieval Music up to 1300*, edited by Dom Anselm Hughes. Ex. **81** *antiphona* (Gallican chant), 7th century, p. 77 Anglès ; **82** *hymnus* 'Aeterna Christi munera', attributed to St. Ambrose, taken over by the Roman rite too, cf. *Liber Vesperalis*, p. 444, Anglès p. 68 ; **83** Easter hymn 'Venite populi', *Alleluia* sequence. Anglès p. 80 after Dom Paolo Ferretti, *Proprium Pontif.*, Romae 1922, who regards it as "ex antiqua liturgia gallicana" ; **84** the Mozarabic *Pater noster*, dated by P. Wagner to the 4th century, Anglès p. 82 ; **85** *preces* of the Mozarabic liturgy, Anglès p. 87 after G. Prado, *El Canto mozárabe*, p. 74. The text in *Variae Preces*, edited by Dom J. Pothier, Solesmes, 1901 ; **86** *Alleluia* after *Graduale Vaticanum*, p. 203, Anglès p. 124 ; **87** of *Officium Stellae* (Christmas play), a version from Rouen, Paris, Bibl. Nat. lat. 904, fol. 28[v]—30, sacc. XIII—XIV, *apud* W. L. Smoldon, *Liturgical Drama*, chap. vi of *New Oxford Hist. of Music*, quoted vol., p. 200 ; **88** from another liturgical drama for Christmas, Nevers, sacc. XI, Paris, Bibl. Mazarine 1708, fol. 81[v], *apud* Smoldon, p. 201 ; **89** from the liturgical drama on a New Testament topic from the so-called manuscript "Fleury play-book", sacc. XIII, copied at St. Benoît-sur-Loire Monastery, Fleury, Orléans, Bibl. de la Ville 201, pp. 233—243, *apud* Smoldon, p. 206 ("Raising of Lazarus").

[65] Cf. Dom André Mocquereau, *Le Nombre musical grégorien ou Rythmique grégorienne*, Rome—Tournai, 1908, t.i, p. 152, § 5. Paolo Ferretti, *Harmonia e ritmica nella musica antica*, Jucunda Laudatio 3—4, Venezia, 1969, p. 227.

[66] Let us mention, for instance, the Josquin's masses *De beata Virgine* or *La sol fa re*, apud P. Wagner, *Geschichte der Messe*, Leipzig, 1913 (= Hildesheim, 1972), p. 163.

[67] The theme of the madrigal after Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig, 1899, vol. ii, p. 80.

[68] Apud L. Comes, *op. cit.*, p. 167. A similar incipit in *Missa paschalis* a 5 (Kyrie) by Isaak, *apud* P. Wagner, *op. cit.*, p. 296.

[69] Johann Kugelmann, *Concentus novi* (1540), hrsg. von Hans Engel, Kassel und Basel, 1955, XXVII ("incerto autore"), p. 46.

[70] Idem, XI, p. 23.

[71] L. Comes, *op. cit.*, p. 202.

[72] In : *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, tomo IV, por Higinio Anglés, Barcelona, 1968 ff.

[73] As a fugue theme, it is also found with Simon Lohet, about 1617.

[74] Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig, 1942, pp. 477—481. Cf. Toduță, p. 160.

[75] Kolneder, Teil I, pp. 66—74 (*Bachs mögliche Besetzung*). Donald F. Tovey, *A Companion to "The Art of Fugue"*, London, 1931, [4]1966, attempts to demonstrate that the work is thought for a keyboard instrument.Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin, 1935, [3]1966, vol. ii, p. 901, thinks that the organ is most appropriate to Bach's contrapuntal outlook.

[76] In : *Lüneburger Orgeltabulatur KN 208*[1] (fol. 54[v] : *Fuga H.S.M.*), hrsg. von Margarete Reimann, Frankfurt, 1957, Nr. 37 (*Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 36).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ESSAIS

DE LA MODERNITÉ DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Ion Toboșaru

Le syntagme cultivé dernièrement dans la sphère de la littérature dramatique et des arts du spectacle a l'intention d'éclairer certains aspects novateurs qui apparaissent dans la culture théâtrale. L'alliance du théâtre avec les attributs moderne et modernité a fait vogue dans l'univers des arts du dernier quart de siècle dans l'Europe occidentale en faisant son apparition dans notre espace autochtone au cours des premières décennies de ce siècle, surtout dans la littérature de l'entre-deux-guerres. Conditionner les concepts de moderne et de modernité aux critères esthétique et historique témoigne d'une nouvelle forme de classicisme dans l'ascension de la littérature et des arts intégrés dans l'espace spirituel et moral des effervescences créatrices en concordance avec la mentalité du processus de réception, aujourd'hui.

Le concept de la modernité, dans le timbre de la contemporanéité, généralise et synthétise, en vertue des expériences de la créativité, les innovations produites dans la variété des types de l'art, en partant du modèle de la tradition constamment modifiée par une nouvelle vision esthétique, surgie dans le domaine des arts, de réévaluation du réalisme et de ses ramifications. La modernité des arts, conjuguée au post-modernisme et entrée en cordiale polémique avec le modernisme, le symbolisme ou l'expressionnisme, représente une forme de manifestation de la créativité artistique dans la diversité des types de communication expressive, dans le domaine de laquelle le réalisme, la convention, l'intentionnalité, l'imagination, la vision esthétique configurent des images artistiques, en remodelant le moment selon une durée marquée par l'histoire, une conjoncture transposée dans la sphère céleste de la pérennité.

Donc, la modernité des arts dans la contemporanéité exprime, par les « voix » des créateurs, l'instant-durée, l'actualité-histoire, le tonnerre de l'humanité — l'humanité pérenne.

Le concept de réalisme dans l'art, dans l'art des dernières décennies, se conjugue avec une nouvelle vision esthétique, d'attitude et d'intentionnalité rimant avec la mentalité spirituelle dans l'expansion de récepteurs qui enrichissent, à travers l'expérience, les sens et le fonctionnalisme des arts.

Dans l'évolution des doctrines esthétiques et des poétiques de « branche », les métamorphoses du réalisme ont parcouru des étapes congruentes à l'expérience artistique de l'époque et ont produit des généralisations esthétiques adéquates. Identifié au concept de modalité spécifique à la construction artistique, parfois à la véridicité des arts, considéré comme conception de création, école ou courant, orientation en état conflictuel avec les autres formes de manifestation littéraire-artistique, critère axiologique, modèle unique de création et d'attitude, le réalisme connaît aujourd'hui de sensibles tentatives de redéfinition et de réévaluation. Le réalisme des arts contemporains, considéré comme un certain type, un certain mode de communication, repose sur le binôme réel-idéal, cultivant en images artistiques les significations des phénomènes essentiellement humains dans l'ouverture de l'intentionnalité consubstantielle de l'œuvre. La création et la transfiguration, la vision esthétique et l'attitude complexe montrent des milieux sociaux, des destinées humaines chargées de la pérenne humanité. Dans la nouvelle configuration du réalisme, la diversité des arts exprime l'unité de la réflexion par des modalités d'expression artistiques multiformes. En tant que mode de communication, en tant que type moderne de l'intercommunication humaine, le réalisme conjugue la poésie de la réalité dans les rimes d'une transfi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

guration qui porte l'empreinte de la destinée humaine mise en évidence dans la pluralité des images intégrées à l'image esthétique globale de l'œuvre d'art.

Dans les prolégomènes du discours concernant l'établissement des coordonnées esthétiques contemporaines dans la définition du concept de modernité, du palmarès des catégories esthétiques et historiques-esthétiques, le réalisme et la réévaluation nécessaire du concept s'imposent en premier lieu. L'essence du réalisme en vision moderne saisit dans le foyer de sa lentille la dimension de l'humanité et de son histoire, considérées comme la source réelle des énergies de la créativité artistique. Dans le domaine du réalisme qui refuse le modèle unique de création et les uniformisations stigmatisées par le temps, vivent des auteurs et des œuvres connectés aux faisceaux des lumières de l'homme et de l'humanité visés à travers l'aube de la pérennité et de l'éternité. La pérennité des arts, les arts en pérennité glissent dans le Panthéon de l'histoire, à travers les principales ouvertures de la modernité. La modernité dans la pérennité dure dans la spiritualité confraternelle, sensible, lucide et émouvante des arts.

Le réalisme accrédité s'avère être le pouls de la création artistique, la vision du don cultivé, le cœur de la pensée intelligente, réflexive et sensible. La nouvelle vision concernant l'ascension du réalisme remodèle la modernité des arts. La carcasse brisée des normes préconisées par les interprétations dogmatiques modifie le lit du réalisme, le renvoyant vers les flots brillants d'une mentalité esthétique réconfortante. La modernité des arts contemporains exprime l'aspiration des œuvres vers des altitudes humaines issues du trop-plein des effervescences spirituelles de l'époque. Le réalisme et la transfiguration esthétique, le réalisme et la nouvelle convention artistique, le réalisme et la communication dans l'intentionnalité du temps, le réalisme et la pérennité des arts constituent les rimes d'un poème dédié à la dignité de l'homme visant le développement supérieur de son esprit et la conversion de sa sensibilité en esprit d'humaine universalité.

Les accents mis sur les vocables homme, humanité, destinée humaine, pérennité, histoire — tentant à définir le réalisme dans les notes spécifiques de la modernité des arts, aujourd'hui — visent à démontrer les vertus esthétiques d'un mode de communication dans le cadre duquel l'expressivité du langage artistique porte l'empreinte de l'humanité contemporaine en conjonction avec la capacité d'influencer les arts, avec la force d'éduquer la création littéraire-artistique par l'influence exercée sur le processus d'ennoblissement moral, spirituel, esthétique de la société. L'énoncé de la modernité des arts par l'éloge de l'homme et de l'humanité s'intègre à la sphère de l'humanisme européen réenfanté. Le pathos de la modernité des arts, marqué par l'être humain et par les essences de l'humanisme, exprime la vision, la conception et l'idéal esthétique de la structure des arts, en concordance avec les lignes de l'intention de l'époque. Les traits significatifs de l'homme et de l'humanité, de l'être humain et de l'humanisme, étroitement liés aux créations littéraires-artistiques, offrent aux arts le privilège de participer et la chance de s'intégrer à l'aire de l'universalité spirituelle des continents. La modernité suppose réflexion-création, transfiguration, imagination et convention dans le reflet de la destinée humaine, dans la projection émouvante de l'humanité pleinière. Les valeurs de la modernité esthétique deviennent des valeurs de la modernité de l'éducation par l'intermédiaire de la création littéraire-artistique. L'éducation esthétique dirigée par les arts issus de la modernité de l'effervescence spirituelle contribue à perfectionner l'affirmation de l'homme sur le plan supérieur de la sensibilité, de l'émotivité, de la réflexion conjuguée à l'ascension socio-morale de la société. Par sa modernité contemporaine, l'art augmente le trop-plein de la sensibilité humaine, les énergies de l'être converties en valeurs de la pratique morale et esthétique, libérées dans le flux d'« énergies culturelles » qui amplifient la force et le triomphe de l'esprit, la victoire de la raison humaine.

La modernité de l'art contemporain, envisagée à travers le prisme d'une autre étape sous le rapport chronologique de l'évolution de la création artistique, se manifeste dans le théâtre par l'apparition d'une nouvelle théâtralité. La nouvelle théâtralité dans la sphère des arts du spectacle apparaît comme un symptôme supérieur en ce qui concerne sa concentration sur l'homme et l'humanité, représentés surtout par le personnage scénique grâce aux vertus novatrices du point de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vue de l'expressivité artistique profilée dans la physionomie spirituelle de l'acteur.

Les septième et huitième décennies de notre siècle ont mis en évidence surtout le rapport existant entre l'art et la technique, entre la conception et l'architecture scénique du metteur en scène. La mise en scène s'est avérée être la dirigeante du spectacle, en faisant ressortir la convention scénique et la théâtralité de la poésie de la littérature dramatique, parfois pure et le plus souvent redimmensionnée en un scénario de coauteur. Les spectacles ont mis en évidence un univers scénique dominé par l'expressivité du langage scénique, par la métaphore de la corporalité, par la pénétration de l'image à travers la lumière et le son, une place singulière étant réservée à la parole dans l'évolution des transfigurations spectaculaires. Le narcissisme de la mise en scène a créé un courant théâtral novateur, en déterminant des modifications esthétiques bénéfiques dans l'évolution des arts du spectacle. Certains excès se sont également manifestés dans le domaine de la mise en scène lorsque les épigones — parlant de la polysémie de la « lecture scénique » — ont dénaturé les sens de la littérature dramatique et, tentant de les placer dans la contemporanéité sous la coupole de l'esthétisme, des innovations crues ou de leurs absolutisations expérimentales, ont construit des spectacles dans la clé d'une originalité infantile.

La nouvelle théâtralité dans la modernité contemporaine des arts du spectacle accorde du relief à la parole, l'hégémonie méritée de la littéralité migrée dans la théâtralité des connotations chargées des sens de l'humanité. Dans l'espace du spectacle, la parole occupe sa place à part, amplifiant l'expressivité scénique de la communication. Le culte de la parole contribue à la fusion entre la poésie de la littérature scénique et l'univers littéraire et l'inventivité des connotations qu'exprime la prononciation cultivée du vocable dans le domaine des arts du spectacle. L'altitude de la parole exprime l'intentionnalité du dramaturge, elle hausse la valeur et la culture du spéctacle qui entre en complémentarité avec les vertus et les fonctions formatives-esthétiques des arts. Grâce aux connotations scéniques de la parole prononcée, l'incarnation des personnages, leurs métaphores deviennent perceptibles dans le processus de la réception. La nouvelle théâtralité ne cultive évidemment pas la congruence entre la littérature et la scène, le déplacement mécanique et la reproduction « identique » de la littérature, mais le caractère ouvert de ce type de communication multiplie les aires de l'inventivité de la réalisation des démiurges de la scène. Examinée à travers la modernité de l'art contemporain, la théâtralité, accordant le statut classique à l'art de l'acteur, n'ombrage pas la création du metteur en scène, son poids dans la construction du spectacle imaginé et créé par le metteur en scène dans le domaine d'une attitude esthétique moderne. L'accent accordé à l'acteur, à sa capacité de transfiguration et de séduction émouvante de son art, vise à ramener à des limites logiques les tendances absolutisantes et les accolades d'excellence qui apparaissent parfois dans la sphère de la critique et de la théâtrologie. La redéfinition de la théâtralité dans le cercle de la modernité contemporaine tient compte des modalités de la communication scénique, du langage complexe des arts du spectacle concentré prépondéramment sur la création du « divin monstre sacré ». Le personnage scénique, la destinée et l'humanité du héros littéraire incarné, l'univers humain auquel il appartient, le milieu historique, socio-moral de l'espace de ses apparitions haussent la création de l'art de l'acteur au sommet de la pérennité artistique. Dans la pluralité des images scéniques, construites par les dons du metteur en scène, et la picturalité des conventions spatiales, l'acteur porte et emporte, d'une manière fascinante, tout un monde créé par le dramaturge et par les créateurs des formes spectaculaires.

De faux dilemmes concernant des doctrines faux-semblant novatrices qui veulent cultiver la modernité de la création scénique de l'acteur, considèrent singulier le personnage scénique éloigné de son modèle littéraire-dramatique. On préconise l'idée que l'acteur et son état de grâce inventent Hamlet, Roméo, Don Carlos ou Astrov, en ramenant les personnages, les héros, à leur modèle diurne, en convertissant leur personnalité classique en la structure génétique de l'interprète. Donc, l'acteur convoquerait des personnages en leur donnant l'allure physique et spirituelle selon sa propre image. Or, dans l'esprit de l'art scénique, la nouvelle théâtralité considère que, dans le processus de création, l'acteur aspire à l'être du per-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sonnage et, en le découvrant, il le construit en scène selon le modèle imaginé par l'auteur. L'acteur doit garder l'identité du personnage littéraire-dramatique, en imaginant le personnage scénique conformément aux données tracées par le dramaturge. « Les créations vivantes » de l'acteur ont leur source dans la physionomie du personnage dramaturgique, en imaginant la sphère et la structure du héros et en les « reproduisant de manière scénique » dans les lignes et les sens des relations conçues par le créateur de la poésie dramatique. L'inspiration, l'imagination, la fantaisie, la réflexivité et l'intuition de l'acteur dentellent des états et des actions dans le cercle de l'univers humain conçu par le dramaturge. L'humanité du personnage littéraire-dramatique pénètre dans l'humanité du personnage scénique. La modernité et la culture de l'art scénique sont exprimées par le culte accordé aux signes de la littérature, par la conversion de la littérature dans la convention de la théâtralité plaquée du noble métal du classicisme contemporain. L'originalité de la création scénique, l'univers inédit construit par l'acteur porte le sceau culturel et tempéramental de la rime entre la durée de l'histoire et l'instant de l'actualité.

Evidemment, l'acteur ne vit pas « en soi » et « pour soi » du point de vue scénique. Les lumières de son œuvre apparaissent dans la lumière de l'œuvre scénique unitaire. L'image scénique nait des faisceaux multicolores. Synthèse supérieure des arts, l'image scénique est formée par les vertus de la poésie littéraire-dramatique, par l'ennoblissement et l'humanisation de l'espace scénique, par la picturalité de la convention, par la lumière qui augmente la connotation de la parole, par la transfiguration du drame et son arrêt dans la constellation de Thalie, par la foudre de Melpomène sur le ciel de l'Olympe hellénique. Dans cette migration, la veille de la mise en scène s'impose à titre de geste de Mécène.

L'art du spectacle contemporain, la modernité des arts du spectacle dans le classicisme culturel de la dernière décennie au seuil du nouveau millénaire contribuent efficacement à l'ennoblissement complexe des gens. Chronique abrégée du temps, le théâtre évoque et colore l'humanité dans la palette de la sensibilité humaine de toujours en accord avec la sensibilité de l'époque. Les essences du temps imaginé dans les arts du spectacle doivent être intégrées aux phénomènes essentiels, propres et spécifiques de l'esprit, chargées des significations de l'humanité pour la solennité de leur pénétration dans le temple de la pérennité humaine. La modernité et le contemporain, l'impact de l'actualité et la perspective de l'histoire offrent au théâtre sa place à part dans le concert d'une culture humaniste destinée aux longues durées.

L'éloge du théâtre contemporain, le titre de noblesse de la scène envisagée sous le rapport de la modernité, exigent le partage avec la poésie de la littérature dramatique, avec le drame, avec l'indispensable composante de l'ordre de la culture, dont la raison et le mode d'existence sont indissolublement liés aux grâces de Thalie. L'ambiguïté du syntagme « modernité du théâtre contemporain » implique, dans les tentations de clarifier le phénomène, le supplément d'idées que leur confère le drame — comme prolégomène et épilogue. Car, vue de manière absolutisante dans l'unique dimension des arts du spectacle, la modernité du théâtre devient équivoque, payant le tribut de l'empirisme scénique avec des conséquences minimalisantes en ce qui concerne le binôme sensorialité-réflexivité, ne réussissant pas à tracer le contour de la physionomie du concept de modernité dans ses ramifications multiformes. La concordance entre le drame et la scène, l'équilibre de leurs composantes constitutives créent le champ spirituel fertile de la détection des éléments qui composent le modèle idéatique et créateur dans la sphère de la modernité du théâtre contemporain.

Sous la coupole de la modernité du théâtre contemporain vivent des œuvres durables en une large variété de problèmes et de styles ; l'intention se conjugue avec l'expressivité artistique des idées ; des formes et des structures novatrices entrent en complémentarité avec des visions esthétiques originales ; le milieu et l'univers humain non descriptiviste sont propulsés par des destinées humaines ; le modèle humain national rime avec le modèle humain de l'humanité universelle ; le contemporain se convertit en la chronique de l'histoire des continents ; l'instant et la durée, le chaos et l'harmonie pénètrent dans le Panthéon de la pérennité ; la destinée et la prédestination, la vérité et la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

justice en liaison confraternelle, constituent une irradiante source d'inspiration; la poésie de la lucidité et la lucidité réconfortante ajoutent d'authentiques valeurs à l'originalité; la monumentalité de l'héroïsme et la grandeur tragique prolifèrent des détails chargés d'humanité; l'histoire dans le théâtre et le théâtre dans l'histoire régénèrent l'esprit de l'humanisme renaissant moderne et contemporain.

En matière de dramaturgie universelle, la nouvelle théâtralité implique la concordance entre le réalisme et les signes modernes de la communication, convention et langage, structure et expressivité de l'intention — le tout conjugué avec l'attitude et le sentiment de la culture consacrés aux œuvres classiques et modernes de l'universalité de la littérature du monde. La créativité des « lectures scéniques » implique des options théâtrologiques, des visions et des gestes culturels dans le cercle desquels l'originalité expressive du spectacle construit sur la base de la poésie littéraire-dramatique classique, projette les sens réels de la littéralité dans la configuration de l'intervention scénique convertie en connotations spécifiques aux images qui portent le signe et les insignes de la théâtralité dans ses ouvertures modernes. Les expériences spectaculaires dans le domaine des dramaturges classiques ont propulsé, parfois, des préoccupations inspirées des zones de l'empirisme doctrinaire et de leur déclin ont surgi des expériences durables, des actes culturels et l'acte de culture significatif à l'évolution du théâtre contemporain. L'echec de l'expérimentation a signifié les prémisses des ouvertures novatrices dans la sphère de la théâtralité moderne et contemporaine.

L'humanité des personnages, des héros, leur essence sont transposés en créations scéniques qui forment le profil de l'Acteur intégré à son univers humain, aux milieux historiques et psychologiques, aux antinomies variées, aux transfigurations dont la grâce est vivifiée par le temps et la société. La remise en ses droits légitimes de l'homme et de l'humanité concrète et pérenne dans la zone du théâtre coïncide aujourd'hui avec la conscience morale et esthétique de la réalité spirituelle environnante. Une certaine saturation glacialement réflexive, les absolutisations sur des comportements extérieurs à l'univers tonique affectif et émotif mènent à la libération des «lectures scéniques» des détails conjoncturels, parfois dogmatiques, vers des configurations humaines complexes, essences chargées de sens et dominantes fortement affectifs. La profondeur psychologique des personnages littéraires-dramatiques est réévaluée dans le processus de la création scénique vers des horizons humains pérennes. La réalité humaine imaginée et l'homme imaginaire, ses réactions, reconfirment la force de séduction des arts contemporains.

La révérence accordée à l'art de l'acteur dans l'espace de la modernité des arts du spectacle et à la réévaluation du concept de théâtralité n'excluent pas la recherche de l'image théâtrale intégrale. L'acteur représente, naturellement, le pivot de l'œuvre scénique, il porte et mène l'être humain dans le monde et dans les mondes. Les idéaux convoités par le public sont indissolublement liés à lui. Modèle de comportement, l'acteur inspire un comportement direct, existentiel. A travers le personnage, le modèle de l'acteur prolonge l'aspiration de la personnalité humaine. La force de fascination et de séduction du théâtre réside dans l'œuvre du « monstre sacré », la transmigration du public dans les voyages imaginaires vers les régions scintillantes d'étoiles. Mais, l'image globale de l'art scénique devient visible grâce à la confluence des dons artistiques issus de la poésie du metteur en scène-architecte, du démiurge de l'espace scénique, du scénographe, des musiciens qui construisent la colonne sonore, de l'inspiration des experts de la lumière qui renforce les contours, en mettant en relief la pluralité des images intégrées à l'ample et singulière image du spectacle — cérémonial esthétique. Le milieu humain créé par les arts du spectacle devient suggestif par l'arborescence des conventions denses en de multiples significations. La matérialité est modelée à la flamme de l'esprit humain. L'humanisation du milieu sociomoral à l'aide de la psychologie crée des espaces apparemment invisibles, mais perceptibles dans le cercle de la créativité de la réception.

La nouvelle théâtralité fixée dans le foyer de la lentille de la modernité exige également la modernité de la réception. Les signes novateurs des images scéniques réclament des décodifications adéquates. L'ascension du théâtre et de la culture théâtrale impliquent la culture de l'horizon de l'attente esthétique. La modernité ne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se produit pas « en soi » et « pour soi ». Ses réverbérations et ses échos prolongés appellent un public capable de participer au cérémonial spectaculaire. Les innovations de la création scénique réclament l'apparition des régénérations dans le processus de réception.

L'intelligence humaine se développe à des rythmes trépidants, insoupçonnés. La créativité en pleine expansion explore des zones qui modifient des mythologies anciennes en de modernes et cosmiques remythisations. La modernité, qui a l'air d'être aujourd'hui altitude, pourrait enrichir, dans le cercle des décennies à venir, la bibliographie de l'histoire des doctrines, une feuille ombragée par de nouvelles issues dans les modalités de communication du théâtre au seuil du nouveau millénaire qui nous attend. Nous ne pouvons pas savoir de quelle manière la modernité des arts du spectacle sera-t-elle dégradée ou rehaussée. Mais, son œuvre restera sûrement dans la galaxie des valeurs de l'esprit humain, persistante comme l'homme et l'humanité. L'histoire et l'âge contemporain ont érigé un obélisque à l'être humain. L'homme et l'humanité continueront à exister dans les fictions des poètes d'hier, d'aujourd'hui et de demain car l'Homme humanisé confère de la brillance au temps. La modernité de la réflexivité humaine s'est toujours rapportée à l'histoire et, toujours, la modernité des arts, rapportée à la même histoire, formera sa création par la puissance de l'imagination. Le temps créé dans l'image des arts reste un document de l'histoire. Dans les types et les formes de l'intercommunication humaine, le théâtre gardera ses grands attributs dans les métamorphoses du langage et de l'expressivité — des énigmes pour nous aujourd'hui.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANNIVERSAIRES

UN METTEUR EN SCÈNE DE FILM ET SES «PREMIÈRES»: JEAN GEORGESCU 90

Olteea Vasilescu

Jean Georgescu, le doyen des metteurs en scène roumains, a atteint le 25 février 1991 le vénérable âge de 90 ans. C'est le premier de nos réalisateurs qui — dignement et lucidement — passe le seuil de la dixième décennie de son existence.

Cet anniversaire d'un cinéaste particulièrement aimé et apprécié, cette nouvelle « première » du maître Jean Georgescu a signifié pour les cinéastes et les cinéphiles de Roumanie la fête de notre film, maintenant animé plus que jamais par l'espoir d'un possible progrès dans les conditions des vertigineuses transformations politiques et sociales du présent.

Venu au monde en même temps que le siècle, ce 20e siècle qui a été dénommé aussi celui du « cinématographe », Jean Georgescu s'est donné à l'activité du septième art dès sa jeunesse. Il a débuté comme acteur de théâtre, mais, très vite, il a été définitivement attiré par le monde mirifique des ombres et des lumières mouvantes. Ce n'est pas par hasard qu'il s'est approché de l'écran, mais par une exceptionnelle vocation ; il s'est dirigé vers « l'usine de rêves » en acceptant dès le commencement les immenses difficultés du chemin choisi. Il aurait pu rester acteur (de théâtre ou de film) car il était vraiment doué dans ce domaine. Mais il a ardemment désiré devenir metteur en scène de film, nourrissant, dès son début précoce, les ambitions illimitées d'un « auteur » total.

Ainsi, en 1924, à l'âge de 23 ans, Jean Georgescu lance une comédie de court métrage *Millionnaire pour un jour*, massivement influencée (rien de grave, d'ailleurs) par le style des grands comiques du cinéma muet et surtout par Max Linder. Ce qui était vraiment notable à cette époque c'est le fait que, pour la première fois en Roumanie, une personne osait apparaître sur le générique en sa triple qualité de metteur en scène, scénariste et interprète principal.

Il renoncera graduellement à l'activité d'acteur, peut-être par orgueil ou par un sentiment excessif d'autocensure, se consacrant avec abnégation à une activité extrêmement difficile qu'il a déchiffrée, en hésitant au commencement, en des improvisations artisanales téméraires, mais qu'il a développée ensuite à la rude école d'une série de plateaux de haut prestige européen.

Au cours des années '30, en France, Jean Georgescu a collaboré, à titre de scénariste, à un film dirigé par Christian Jaque et joué par Fernandel (*Ça colle*, 1933) ; ultérieurement, il a réalisé le premier long métrage d'un Roumain dans les studios parisiens : *L'Heureuse aventure* (1935) — une étincelante « badinerie » musicale interprétée, entre autres, par Tania Fedor, Randall, Alcover, Simonne Deguise, Carette, Ginette Leclerc. Traversé par l'onde d'une suave ironie, constamment marqué de délicates « pointes » verbales et visuelles, le film sera très bien accueilli par les critiques français de l'époque ; ceux-ci, par exemple, comme Lucien Wahl dans *L'Œuvre*, ont salué l'apparition de « M. Georgesco, un nouveau metteur en scène qui n'est pas du tout inférieur à certains de nos vétérans de ce métier qui n'ont pas d'excuse lorsqu'ils n'inventent rien ».

Mais, la suite des « premières » offertes par Jean Georgescu ne se borne pas là. Sa filmographie, déroulée sur le parcours de près de cinq décennies, constitue un véritable compendium de l'histoire du cinématographe roumain, une exceptionnelle concentration d'une série de « moments » essentiels de l'évolution du septième art dans ce coin d'Europe.

De retour dans son pays, précédant de près le déchaînement de la seconde conflagration mondiale, en sa qualité de parfait technicien, capable de résoudre toute

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sollicitation, Jean Georgescu allait tourner dans des conditions extrêmement difficiles par l'effet de l'état de guerre (en permanent régime de camouflage, sur un plateau improvisé de dimensions minuscules, totalement impropre à une création cinématographique d'envergure) une adaptation absolument exceptionnelle, constituant même de nos jours un modèle inégalable dans ce domaine. Il s'agit d'*Une nuit orageuse* (1943) — une rigoureuse transposition audio-visuelle de la célèbre pièce de théâtre du même nom de I. L. Caragiale; un film dont un disciple du maître — le metteur en scène Iulian Mihu — dira plus tard que « C'est le plus brillant exemple de libre et fidèle adaptation d'un texte classique (...), la mise en scène la plus parfaite réalisée dans notre cinématographie, dépassant de loin *Le Moulin de la chance* ou *La Forêt des pendus* » (*Cinema*, 9/1985).

Fermement fidèle aux principes guidant son credo artistique, convaincu du fait que la prestation filmique doit être — au-dessus de tout — universellement accessible, qu'elle doit reposer sur des sujets de large intérêt, la mise en scène ayant l'obligation primordiale de se subordonner totalement au contenu, Jean Georgescu allait nous offrir plusieurs œuvres cinématographiques de référence jusqu'à la fin de sa carrière. Les comédies continuent à représenter son genre préféré, de nouvelles pièces de résistance s'ajoutant au cours de la sixième décennie à celles qu'il avait réalisées antérieurement.

En 1952, trois courts métrages ayant comme source d'inspiration la littérature de I. L. Caragiale — de loin le plus aimé des écrivains roumains — (*Le Fermier roumain*, *La Chaîne des faiblesses* et *Visite*) sont réalisés d'une manière impeccable, apportant un authentique rayon de lumière dans l'obscurité prolétaire-culturelle du cinématographe roumain de l'époque. Le metteur en scène Victor Iliu remarquait : « Les hypostases cinématographiques des récits *Visite*, *La Chaîne des faiblesses* et *Le Fermier roumain* sont une exemplaire transposition filmique du texte intégral de Caragiale et une preuve irréfutable des vertus visuelles, objectives de l'art du grand écrivain. Grâce à la fidélité et à la rigueur d'équilibrer l'expression littéraire avec celle du film, grâce au maintien exact du ton et de l'acuité de la satire sociale, du relief des types et des caractères et grâce à l'identité rythmique des mouvements des récits littéraires avec les mouvements des récits cinématographiques, ces films de court métrage sont susceptibles d'être admirés plusieurs fois avec le même enchantement que produisent les récits originaux qui leur ont servi de « scénarios absolus » (*Secolul XX*, 4—5/1962).

Mais, la victoire incontestable des années de ces succès, une parfaite « première » de l'histoire antérieure et postérieure du cinématographe roumain, a été représentée par *Notre Directeur* (1955) — une satire des mœurs et des mauvaises habitudes contemporaines, d'une acuité inouïe. L'humour caustique du film, la cascade de gags ayant une adresse extrêmement précise, l'audace de persifler des personnages haut placés et invulnérables comme le secrétaire de l'organisation de parti ou le tout-puissant directeur d'une institution centrale, rongée par les tares de la bureaucratie communiste, constituent des gestes totalement non conformistes qui ont coûté cher le cinéaste. Le film a été soumis à de violentes attaques de la presse, étant inculpé d'accusations graves surtout en ce qui concerne certaines « confusions » idéologiques sérieuses qui auraient sapé sa substance esthétique. Finalement, malgré la chaleureuse adhésion du public spectateur, *Notre Directeur* a été interdit. A son tour marginalisé, Jean Georgescu a été brutalement frappé d'interdiction aux plateaux de tournage pour longtemps.

Le maître allait revenir à ses outils vers le milieu de sa septième décennie à peine, quand, sans une arrière-pensée vindicative, il retrouve les ressources psychologiques pour enrichir la filmographie nationale de deux pellicules à peu près inédites du point de vue de la construction audio-visuelle.

Ainsi, il présente en 1964 *La lanterne aux souvenirs*, un film de montage, une mini-histoire de l'ancien cinéma roumain, interprété comme une suite de séquences de référence; Jean Georgescu essaye de s'exprimer — tout comme Kevin Brownlow plus tard, par exemple — par l'intermédiaire de son objet d'étude, s'avérant un profond et avisé connaisseur du passé.

L'année suivante (1965) il présentera à la critique et au public une nouvelle fantaisie sur des thèmes de Caragiale — un film insolite de sketchs, intitulé symboliquement *Chichis 1900*. Et cette fois encore, le désir du metteur en scène de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sortir des moules pré-établis, de démontrer de manière concluante que l'on ne circule pas sur un seul moyen de locomotion dans la voie de porter à l'écran des écrits de Caragiale (voie initiée et brillamment continuée par lui-même), a été mal compris. Mais le maître maintient son opinion, en considérant cette dernière « première » (non pas dans le sens chronologique, évidemment, mais dans le sens du coefficient d'expérience contenu, de l'impact esthétique produit) comme « mon meilleur film ».

Le critique D. I. Suchianu, un autre prestigieux et compétent connaisseur du cinématographe et des temps révolus peints dans *Chichis 1900*, est du même avis. Il écrit en 1975 : « Je n'ai pas assez de place ici pour montrer par des faits que le film de Jean Georgescu est un enchantement à tous les points de vue. Chaque syllabe est une réussite ; un continuel „passage à autre chose", un passage à la „beauté voisine", une miraculeuse alliance de richesse compacte et d'écoulement libre, comme dans les meilleurs films d'art américains de la période 1930—1940. On ne peut pas dire moins. Nous avons ici un assemblage de trois choses : peinture de mœurs, film en sketchs (mais infiniment plus „articulé" que la plupart des films de sketchs célèbres) et, en troisième lieu, peinture, du portrait tout pur. Enfin, ayant moi-même connu Caragiale dans la maison de mes parents lorsque j'étais enfant et l'ayant entendu bavarder pendant des heures, son apparition sur l'écran „en chair et en os", maquillé et vêtu exactement comme il était de son vivant, est d'une ressemblance tellement hallucinante que j'ai eu le sentiment du miracle » (*Metamorfoze cinematografice*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1975, pp. 310—311).

Le nonagénaire d'aujourd'hui a l'air d'être (au fond il l'est même) tout aussi frais et plein de vitalité comme il y a près d'un quart de siècle lorsque, malgré le témoignage de sa force de travail et les résultats exceptionnels de son activité, il a été de nouveau marginalisé, cette fois définitivement, étant mis en une retraite forcée et préjudiciable pour la cinématographie de notre pays. La créativité de l'artiste continue à se manifester pleinement par la composition de scénarios. Privé, des années durant, du contact avec le plateau de tournage, le metteur en scène n'a jamais perdu l'espoir en un possible revirement, en se préparant minutieusement à y reparaître le front haut comme toujours. Et on ne sait jamais, peut-être que de l'un des dossiers regorgeant de découpages, soigneusement rangés dans sa petite bibliothèque, jaillira un jour la véritable grande « première » du maître...

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECHERCHES

GRANDS ACTEURS ITALIENS EN ROUMANIE, AVANT 1900

Iolanda Berzuc

En automne 1871, le public de Bucarest avait l'occasion d'assiter à une série de représentations données par la grande tragédienne Adelaide Ristori. Cet événement avait été annoncé et amplement commenté aussi bien dans les pages du journal *Românul* que dans le *Journal de Bucarest*. On précisait que c'était pour la première fois que se présentait, sur la scène du Théâtre National, une actrice de notoriété européenne qui avait reçu les hommages en vers et en prose des auteurs de théâtre, des écrivains et des poètes les plus réputés : Lamartine, Legouvé, Scribe, George Sand, Alfred de Musset. Connue dans le monde entier grâce à ses tournées, Adelaide Ristori s'est imposée comme une personnalité majestueuse, douée d'une voix vibrante et harmonieuse et disposant d'une technique de jeu remarquable. L'historien de théâtre Dimitrie C. Ollănescu, qui a suivi toutes ses représentations, l'évoquait dans les pages de son volume *Le théâtre chez les Roumains* en la décrivant : « passionnée, poétique, émouvante, sympathique, conquérant les esprits et les âmes », en ajoutant : « rien n'était plus beau, plus varié et plus naturel que ses gestes et son apparition sur la scène »[1]. Adelaide Ristori a débuté le soir du 28 août 1871, au Grand Théâtre de Bucarest, en interprétant la tragédie de Legouvé *Médée*, traduite en vers par Giuseppe Montanelli. Ont suivi les spectacles avec les pièces qui l'ont consacrée et ont diffusé sa popularité dans le monde entier : *Elisabeth, Reine d'Angleterre*, par Paolo Giacometti, *Judith* du même auteur, *Sœur Thérèse*, *Marie Antoinette* et *Camma* — une pièce écrite expressément pour elle, par Iosef Montanelli. Au sujet de l'interprétation qu'Adelaide avait donnée à Marie Antoinette, le journal *Românul* du 11 septembre précisait : l'actrice avait travaillé près de trois mois pour élaborer ce rôle en étudiant attentivement l'histoire du personnage auquel elle désirait se confondre, car elle avait épuisé tout le matériel documentaire, de sorte qu'elle a rendu un portrait émouvant et vif de l'héroïne. Les publications roumaines de l'époque reproduisaient, des journaux étrangers, les informations concernant l'activité de l'actrice de même que l'écho de ses nombreux succès. On a remarqué le fait que le manque de connaissance de la langue n'a pas constitué un obstacle pour capter son art, car le public roumain était familiarisé à l'opéra italien et l'exceptionnel talent de l'interprète italienne émotionnait au-delà des mots, par le geste, le mouvement, les inflexions de la voix. Grâce à la profonde véracité avec laquelle elle interprétait ses rôles, l'actrice confirmait pleinement son unanime renommée. A l'un de ses spectacle, Adelaide Ristori a offert au public roumain l'occasion d'assister à un parfait déploiement du rôle de Lady Macbeth, dans la scène du somnabulisme. Avec *Médée* de Legouvé — une pièce destinée à son interprétation —, *Phèdre* de Racine, *Macbeth* de Shakespeare, *Camma* de Montanelli, elle avait obtenu de retentissants succès à Paris au théâtre Ventadour ; la grande tragédienne Rachel avait fait ses éloges. La force dont elle revêtait ses rôles et sa parfaite tenue artistique ont déclenché dans l'âme des spectateurs le sentiment qu'ils assistaient à un moment de perfection de l'art théâtral et de totale communion de la scène avec la salle, malgré son bref séjour en Roumanie. « Lorsqu'on la regardait, on se croyait dans un véritable musée de peinture et de sculpture. Coloris et lignes éblouissantes et, de plus... vie ! Cette merveilleuse variété d'attitudes, toutes dignes d'être taillées dans le marbre ou animées sur la toile, jaillissaient d'un art profond et d'une longue étude — étude et art qui s'enroulaient dans la propreté et la simplicité de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la vérité — une autre forme plus noble de la perfection »[2]. Les mots de C. Ollănescu expriment mieux la profonde impression que l'art d'Adelaide Ristori a laissée au public roumain après ses douze brillantes représentations sur la scène du Grand Théâtre.

Une autre interprète représentative du théâtre italien, Giacinta Pezzana, a visité la Roumanie en 1875; à cette occasion, elle a interprété, sur la scène du même théâtre, le rôle titulaire de la pièce *Thérèse Raquin*, d'Emile Zola. Vito Pandolfi écrivait, au sujet de Giacinta Pezzana et de Gustavo Modena, qu'ils avaient tous les deux le désir « de présenter une vision réaliste troublante, de mettre l'accent sur la condition sociale de l'homme plus que tout autre acteur »[3]. Pour cette raison, la destinée artistique de cette interprète ne peut être comparée à celle d'Adelaide Ristori, qui a connu un succès retentissant durant toute sa carrière et sur toutes les scènes du monde. Giacinta Pezzana est revenue en Roumanie, en 1881, son répertoire comprenant les pièces suivantes: *Sœur Thérèse*, *Médée*, *La dame aux camélias* et *Elisabeth, Reine d'Angleterre*. Frédéric Damé remarquait, dans le journal *Românul* du 21 mars 1881, les excellentes qualités interprétatives de l'actrice qui « ont fait jaillir les larmes et les applaudissiments de toute la salle », lors de la représentation de la pièce *Sœur Thérèse* de son début sur la scène du Théâtre National. « M-me Giacinta Pezzana est une actrice parfaite. Sa voix, bien timbrée, a des modulations très variées qui lui permettent les transitions les plus surprenantes. Le masque, énergique et mobile, exprime tous les sentiments du cœur avec une force rare. Le geste est sobre, mobile, éloquent. La grande actrice ne cherche pas ses effets dans l'exagération trop fréquente chez les acteurs italiens, mais, au contraire, elle les trouve dans une simplicité et un naturel qui constituent une qualité de plus et produisent une impression plus profonde sur les spectateurs »[4]. Après avoir joué dans la pièce de Camoletti, Giacinta Pezzana a présenté le rôle de Médée dans une vision interprétative propre. Elle a si profondément compris le mobile des actions du personnage que la salle entière était agitée par un frisson de terreur; l'interprète avait le don d'obtenir des effets remarquables en présentant le combat qui se livrait dans l'âme de Médée écartelée entre la rage de la jalousie et l'amour maternel. Dans le spectacle suivant, *La dame aux camélias*, son partenaire — N. Barelli — a été largement apprécié par le public. Par son mode de caractériser le personnage, l'actrice s'est détachée de la manière dont d'autres actrices de l'époque avaient essayé de le reproduire en maintenant la note de superficialité et de frivolité. En analysant le personnage en profondeur, Giacinta Pezzana a réussi une composition parfaite culminant dans la scène finale. Seulement en *Hamlet*, interprété par Rossi, la scène finale obtenait une résonance semblable dans le cœur des spectateurs. En tant que perfection de composition, « cette scène finale peut être comparée seulement avec la scène finale de *Hamlet* jouée par Rossi; mais, tandis que Rossi tire son effet d'une composition totalement plastique, Pezzana le trouve dans l'expression la plus naturelle d'un sentiment naturel. Je ne crois pas qu'après avoir vu ces deux scènes finales de *Hamlet* et de *La dame aux camélias*, quelqu'un puisse les oublier »[5]. Impressionné par le mémorable rôle de Rossi, le chroniqueur rappelle le spectacle que l'acteur présentait, au commencement de 1878, sur les scènes des théâtres de Bucarest et de Jassy, où le tragédien renommé imposait son répertoire shakespearien.

Dès le commencement de sa carrière, Ernesto Rossi a abordé une gamme variée de rôles qui lui ont facilité le raffinement de ses moyens artistiques et lui ont permis de cultiver un style de jeu propre. Il a dégagé les personnages qu'il a interprétés de nombreuses conventions scéniques, étant lui-même, à son tour, sous l'influence de Gustavo Modena. En étudiant leur psychologie, il a représenté sur la scène les héros créés par Alfieri, Pellico, Goldoni, Giacometti, Scribe, Dumas, Legouvé, Delavigne. Tout comme Adelaide Ristori, il remporte des succès dans ses tournées. Durant l'intervalle 1868—1881, il a été reçu et applaudi sur les scènes d'Autriche, de Hongrie, d'Espagne, d'Allemagne, de Russie, de Pologne, de Roumanie. Ses créations ont obtenu partout une unanime reconnaissance et un immense succès. Mais, le public anglais a considéré avec réserve sa présentation des personnages shakespeariens. Les contemporains ont défini Rossi comme un « acteur romantique » tandis que Salvini était considéré

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

comme «un acteur classique». Ernesto Rossi a joué au Grand Théâtre de Bucarest dans *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*. En réalisant Hamlet, il sera longtemps présent dans la mémoire des spectateurs roumains qui ont toujours eu un penchant profond pour cette pièce du répertoire de Shakespeare. «En étudiant et en apprenant sans cesse, Rossi est devenu un acteur complet, un acteur parfait, un acteur roi. Il est impossible de mieux pénétrer les profondeurs de ce rôle souverain qui domine l'œuvre de Shakespeare. Hier c'était Othello, un être brut, enragé par les coups de la jalousie; aujourd'hui c'est Hamlet, l'illusion mélancolique qui rassemble tous les sentiments de l'âme humaine. Rossi exprime chacune des idées du poète. Regardez-le dans la scène des phantasmes, dans l'immortel monologue commençant par la fameuse question «être ou ne pas être» et écoutez-le dire «Mourir, dormir; dormir, rêver peut-être!» Suivez-le dans les deux principales scènes lorsqu'il conseille à Ophélie de se retirer dans un monastère et accuse sa mère et lui souhaite bonne nuit; ou bien, écoutez-le du commencement à la fin et avouez si vous pouvez imaginer un Hamlet autrement interprété que par Rossi et s'il peut exister pour un spectateur une sensation artistique plus haute, plus sublime» [6].

En ce qui concerne l'interprétation du rôle Kean de la pièce du même nom, et son apparition dans la pièce *Deux sergents*, les appréciations de la critique ont également été pleines d'éloges. Notre grand dramaturge Ion Luca Caragiale raillait les prétentions cosmopolites de certains chroniqueurs dramatiques, comme Fr. Damé, Ionescu Gion, Racoviță-Sphinx et Mișu Văcărescu (Claymoor). Les articles signée Claymoor dans le journal *L'Indépendance roumaine* se limitaient souvent à la description des sujets, la présentation recherchée des interprètes et à la description du public prétentieux qui occupait les loges, en décrivant minutieusement les bijoux, les robes et les habits de l'assistance distinguée. Au sujet des mêmes spectacles et interprétations, les opinions des spécialistes peuvent ne pas être les mêmes. En comparant la réalisation de Rossi en Hamlet avec celle du jeune acteur roumain Grigore Manolescu, en 1879, I. L. Caragiale preférait ce dernier: «Manolescu, un débutant, avec toutes ses imperfections, est préférable à Rossi malgré la virtuosité de celui-ci. Rossi est un virtuose; il joue Hamlet et Roméo avec une interprétation miraculeuse. Mais, à quoi bon? Le public ne vient-il pas à l'interprétation du Roumain?» [7] Défenseur d'un style d'interprétation réaliste, Caragiale ne subit pas la contagion du ton laudatif et l'excessif enthousiasme des autres publicistes dont les articles vantaient la personnalité artistique de Rossi. Il considérait que «le truc de virtuosité» est visible dans la création du grand tragédien italien, lui conférant un caractère artificiel et non convainquant. Mais, pour Fr. Damé, Rossi représentait l'apogée de l'art interprétatif. Se confondant avec le personnage représenté, il a réussi à reproduire «les changements de physionomie dans lesquels se reflètent, comme dans un miroir, les mouvements de l'âme les plus faibles; la justesse d'effusion qui donne une valeur à chaque mot: le théâtre disparaît pour laisser, justement devant nos yeux, seulement le spectacle poignant d'une souffrance humaine» [8].

Tomasso Salvini, un autre interprète italien, a joué en Roumanie en 1880. Son répertoire comprenait, dès 1870, les rôles importants de la dramaturgie shakespearienne et des auteurs les plus fréquemment joués à l'époque: *Othello*, *Hamlet*, *Le Roi Lear*, *Saul*, *Oreste*, *La Mort civile*, *La dame aux camélias*, *Francesca da Rimini*, *Pia dei Tolomei* ne constituent que quelques titres de pièces de son vaste répertoire. Tomasso Salvini avait bénificié de l'appréciation du public anglais, en recevent les hommages d'Henry Irving. Stanislavski l'a admiré et il l'a cité dans son œuvre, pour son mode d'interpréter Othello; Emile Zola a apprécié sa création dans *La Mort civile*. Dans un article paru dans *Neue Freie Presse*, on soulignait le fait que, malgré leur appartenance à la même école de théâtre, Ristori, Rossi et Salvini avaient évolué d'une manière différente, spécifique à la personnalité de chacun d'eux. Ils avaient, toutefois, le même désir de produire «l'impression de la réalité» qu'ils extériorisaient distinctement dans leur manière de jouer, en fonction de leurs capacités intellectuelle, physique et culturelle. Sur la scène du Grand Théâtre, Salvini a joué, avec sa troupe, dix représentations avec des pièces du répertoire de Shakespeare, *Sophocle* et *La mort civile* de Giacometti, *Le fils de la forêt* de Fr. Halni. Dans un article paru dans *Românul*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du 19 mars 1880, signé Fr. Damé, sont confrontées les deux hypostases de Hamlet — Rossi et Salvini. Le chroniqueur dirige ses préférances vers le jeu adopté par Rossi mais il admire également l'incontestable technique de jeu que possède Salvini. Il est moins troublant que Rossi dans la scène de l'apparition du spectre du père : « En adoptant ce jeu de scène, M. Salvini a témoigné, sans doute, d'une force dramatique plus grande et nous confessons qu'il est impossible d'exprimer par des gestes les sentiments d'épouvante qui saisissent Hamlet. Mais est-ce que nous allons au théâtre afin d'être surpris lorsque nous voyons un acteur vaincre une grande difficulté scénique ? Non ! Nous voulons que la terreur qui saisi le cœur du jeune prince saisisse aussi notre cœur. Et nous considérons beaucoup plus forte l'impression ressentie par la pose sculpturale de Rossi pétrifié devant cette tombe qui s'ouvre pour lui confier les secrets les plus terribles qu'une oreille humaine aurait entendus »[9]. Le rapport des deux grands acteurs italiens à l'interprétation du même personnage a signifié pour le public roumain et les hommes de théâtre de l'époque une occasion unique de comparer deux styles de jeu, uniques dans leur genre. L'école de théâtre qui s'est affirmée en Italie le dernier siècle a déterminé des influences puissantes sur le style de jeu théorétisé ultérieurement par Stanislavski. Il exigera l'identification de l'acteur et du personnage auquel il donne la vie en scène. Pour les acteurs roumains, la rencontre avec les grands interprètes de la scène italienne a coïncidé avec l'aspiration à la perfection dans l'art qu'ils servaient, en s'assumant la leçon de vérité et de virtuosité offerte.

Notes

[1] Dimitrie C. Ollănescu, *Teatru la români*, București, 1981, p. 311.

[2] *Ibidem.*

[3] Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. III, București, 1971, p. 291.

[4] Fr. Damé, *Sora Tereza* (chronique dramatique), in *Românul*, 27 mars 1881.

[5] Fr. Damé, *Dama cu camelii* (chronique dramatique), in *Românul*, 27 mars 1881.

[6] Fr. Damé, *Reprezentațiunile d-lui Rossi* (chronique théâtrale), in *Românul*, 9 février 1879.

[7] I. L. Caragiale, in *Timpul*, 19 februarie 1879.

[8] Fr. Damé, *Reprezentațiunile d-lui Rossi (Othello)*, in *Românul*, 7 février 1879.

[9] Fr. Damé, *Reprezentațiunile lui Salvini — Hamlet*, in *Românul*, 19 mars 1880.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIE PFLEGE VON RICHARD WAGNERS MUSIK IM KRONSTADT DER JAHRHUNDERTWENDE. BLICK IN DIE MUSIKGESCHICHTE

Cristina Sârbu

In der Mitte und gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatten die objektiven historischen Gegebenheiten zur Folge, daß sich das Kulturleben in den wichtigsten Städten, vor allem in der Moldau und in Siebenbürgen, auf dem Niveau des musikalischen Dilettantismus abspielte. Ein Dilettantismus aber im positiven Sinn, der zwar die Gestaltung des Repertoires bestimmte, aber den starken kulturellen Aufschwung zu Begin des 20. Jahrhunderts durch künstlerische Leistungen von stets steigendem Niveau vorbereitet hat.

Neben Klausenburg, Temeswar oder Hermannstadt zieht Kronstadt die Aufmerksamkeit des Forschers durch das reiche und intensive Musikleben am Ende des vorigen Jahrhunderts an. Wir werden in folgenden die Aufnahme von Richard Wagners Musik in die Spielpläne dreier musikalischer Vereinigungen verfolgen, zweier deutscher, des Männergesangvereins und der Philharmonischen Gesellschaft, deren Konzerte zum Teil gemeinschaftlich waren, und des rumänischen Turn- und Gesangvereins, aus dessen Existenz die Liederabende George Dima/ Dimitrie Popovici-Bayreuth besondere Beachtung verdienen.

Der „Kronstädter Männergesangverein" wurde 1859 gegründet. Verständlicherweise konnte Wagners Musik nur sporadisch in den Konzertprogrammen eines Männerchors erscheinen. Aber im Rahmen des Vereins wirkte als Chormeister Rudolf Lassel (1861—1918) eine der markantesten Gestalten des Kronständter Musiklebens in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Egon Hajek behauptet hinsichtlich Lassels Leidenschaft für Wagner: „Ich habe kaum einen begeisterteren Wagner-Verehrer gekannt!" [1] Lassel studierte in Leipzig, wo er unzählige Gelegenheiten hatte, mit Wagners Musik und dessen theoretischen Anschauungen in Kontakt zu geraten. Als Lassel in die Heimat zurückkehrte — er wurde Organist der Schwarzen Kirche und Chormeister des Männergesangvereins —, brachte er die Musik des deutschen Komponisten mit. Zur Legende wurde der Vorfall, daß Lassel bereits im ersten Jahr seiner Organistentätigkeit nach einem Gottesdienst an der Orgel eine wunderschöne Phantasie über den Pilgerchor aus der Oper TANNHÄUSER improvisierte [2]. Und unvergessen blieben allen, die ihn kannten, die Musikabende, in deren Rahmen Lassel Wagners Musik erlauterte. Wie Konrad Nussbächer schreibt „··· setzte sich Lassel mit heiliger Begeisterung für Richard Wagner ein, den er unter Mithilfe von Gesangkräften auf dem Klavier seinem mit den Textbüchern und den Leitmotiven bewaffneten Zuhörern so gut es ging näherbrachte" [3].

Wagners Musik wurde in Kronstadt vor allem von der 1878 gegründeten Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt. Einer ihrer wichtigsten Verfechter war in diesem Rahmen der Komponist und Dirigent Paul Richter, dessen umfangreiche Musikaliensammlung viele Wagner-Partituren umfaßte. Klavierauszüge der Opern PARSIFAL, RIENZI und TANNHÄUSER, ein Blasmusik-Arrangement mit Teile aus der Oper LOHENGRIN sowie — an Partituren und Orchestermaterial — das SIEGFRIED-Idyll, die Ouvertüre zum TÄNNHAUSER, das Vorspiel zum PARSIFAL und eine Phantasie nach der WALKÜRE.

In der Interpretation des Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft wurden in Kronstadt in Konzerten gespielt:

Ouvertüre zum LOHENGRIN — 1878, 1887, 1892, 1919

Ouvertüre zum TANNHÄUSER — 1879, 1886, 1889, 1892, 1898 — zweimal —, 1904, 1909, 1912, 1919, 1920, 1922, 1926

Vorspiel zum PARSIFAL — 1884, 1889, 1892, 1902

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ouvertüre zum FLIEGENDEN HOLLÄNDER — 1902, 1908
Vorspiel zum TRISTAN UND ISOLDE — 1908, 1926
Vorspiel zu den MEISTERSINGERN — 1910, 1922, 1923
FAUST-Ouverture — 1902, 1929
SIEGFRIED — Idyll — 1920 sowie auch unzählige Orchestermusiken und Arien aus Wagners Opern.

Aus diesem reichen Wirken werden wir nur einige Konzerte herausgreifen. Zum Beispiel den WAGNER-ABEND vom 22 November 1912, ein unter der Stabführung des Dirigenten Krause zustandegekommenes Konzert. Im Programm : die RIENZI-Ouvertüre, das *Albumblatt Es-Dur* für Violine und Orchester (bearbeitet von Edmund Singer), das Finale des III. Aktes aus RIENZI (erste Aufführung), das *Waldweben* aus SIEGFRIED und die TANNHÄUSER-Ouvertüre. Die Presse urteilte über dieses Konzert : „Man ist gewöhnt, den Hut zu ziehen, wenn man über unsere Philharmonische Gesellschaft urteilt. Und das mit Recht (...) Das erste satzungsmäßige Konzert stand im Zeichen des jugen Wagner. (...) Zum Finale des dritten Aktes ist zu bemerken, daß die Bläser eine recht anerkennenswerte Leistung zustande brachten. Mir schien es, als ob dieses Finale auch als Mittelpunkt und Höhepunkt des Abends gedacht war" [4]. Oder : „Der Wagnerabend der Philharmonischen Gesellschaft war diesmal herlich [5].

Ein weiterer Wagneraben fand am 27 September 1913 statt : „Am 27 September 1913 veranstaltete der hiesige Militärkapellmeister Emil Maiwald mit seiner Kapelle eine Wagner-Gedenkfeier, die eine vorzügliche Leistung bot. Einleitung und Schluß des Abends bildeten Vorträge unseres Männer- und Frauenchores, von denen besonders der Einzug der Gäste auf die Wartburg aus TANNHÄUSER sehr gut gelang und zur gehobenen Stimmung des Abends wesentlich beitrug" [6].

Das letzte Konzert, das wir erwähnen wollen, wurde am 20 Mai 1926 veranstaltet. Das inspiriert konzipierte Programm stellte zwei Titanen der Musik, Wagner und Berlioz, nebeneinander, aus deren Schaffen das Vorspiel zu TRISTAN UND ISOLDE, Hans Sachsens Monolog aus den MEISTERSINGERN und Wotans Abschied aus der WALKÜRE (mit dem Sänger Karl Brandsch als Interpreten) sowie die PHANTASTISCHE SINFONIE ausgewählt worden waren.

Besonders hervorgehoben muss die Zusammenarbeit des Männerchors und der Philharmonischen Gesellschaft bei der integralen Aufführung zweier Wagner-Opern werden. Unter der Stabführung von Paul Richter wurde im Jahre 1910 der FLIEGENDE HOLLÄNDER aufgeführt. Dieses kühne Unternehmen kommentierte die Presse wie folgt : „In erhöhter Stimmung betraten Hörer und Mitwirkende am Abend des 18. Juni die Festhalle. Nach dieser Vorstellung und noch mehr nach der zweiten hatte sich der Verein das allgemeine Urteil des Publikums gesichert, daß er seiner Geschichte durch diese würdige, ja für unsere Verhältnisse hervorragende Aufführung eine neue Tat einverleiben könne, die für ihn und das ganze Deutschtum Kronstadts von besondere Bedeutung sei !" [7]

Die zweite Wagner-Aufführung hatte drei Jähre später Premiere, am 12 Juni 1913, wieder unter Paul Richters musikalischer Leitung. Dargeboten wurde der TANNHÄUSER, der nach der Premiere noch dreimal, am 14, 15. und 17. Juni, aufgeführt wurde. Die Vorstellung kam zustande im Rahmen der Gedenkveranstaltungen zum 100. Geburtstag des Komponisten. Die Presse urteilte wieder begeistert :

„Die Tage des 12.—17. Juni waren für den Kronstädter Männergesangverein Freuden- und Ehrentage durch den großen Erfolg, den der Verein mit der Aufführung des TANNHÄUSERS zu verzeichnen hatte" [8].

An die Tätigkeit des Kronstädter rumänischen „Turn- und Gesangvereins" gebunden sind vor allem die Namen von George Dima (1847—1925) und seiner Frau, der Sängerin, Pianistin und hervorragenden Übersetzerin Maria Dima (sie übertrug als erste den Text zu Wagners Oper DIE WALKÜRE ins Rumänische). Zusammen mit Dimitrie Popovici-Bayreuth (1860—1927) hat das Ehepar Dima jahrelang zahlreiche Tourneen in die Städte des Landes unternommen und in Konzerten und Vortragsabenden wertwolle Werke aus der rumänischen und internationalen Vokalusik vorgestellt. Selbstverständlich stand Richard Wagners Name, seine Musik, oft auf den Konzertzetteln. Beispielsweise fanden in Kronstadt im Laufe eines einzigen Monats (Januar 1902) vier Vortragsabende Dima/Popovici statt, in deren Rahmen der berühmte Bariton ein

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rezitativ und eine Arie aus dem TANNHÄUSER vortrug.

Von der Veranstaltungen, die von den Gästen des „Turn- und Gesangvereins" bestritten wurden, erwähren wir den singulären Vortragsabend von Dimitrie Popovici-Bayreuth mit Rudolf Lassel am Klavier (23. Oktober 1903), in dessen Programm das Steuermannslied aus TRISTAN UND ISOLDE stand, ferner den Vortragsabend von Nicolae Cofrescu von der Bukarester Oper, der am 19. Dezember 1905, am Flügel gleichfalls von Lassel begleitet, eine Arie aus dem TANNHÄUSER sang, sowie die Anwesenheit des Sängers und Dimitrie Popovici-Schülers Gheorghe Folescu aus Bukarest in einem Vereinskonzert, in dem der Genannte eine Arie aus dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER vortrug.

Aus den augeführten Daten ergibt sich die Schlußfolgerung von selbst. Auch die Kronstädter Wagnerianer haben ihren Beitrag erbracht zur Erschließung von Wagners Musik, die hierzulande in den großen sinfonischen Wagner-Konzerte der Bukarester Philharmonie und in den großen Wagner-Inszenierungen der zwei Rumänischen Opern von Bukarest und Klausenburg gipfelte.

[1] Egon Hajek, *Rudolf Lassel — der Mensch*, Ed. Kraft, Hermannstadt, 1919, S. 138.

[2] *Kronstadter Zeitung* nr. 232, Oktober, 7, 1887.

[3] Konrad Nussbächer, *Die Musik in den letzten 25 Jahren* in *Das sächsische Burzenland eins und jetzt*, Ed. W. Hiemesch, 1925.

[4] Jahresbericht der Philharmonischen Gesellschaft 1912—1913, Ed. Götts & Sohn 1913, Hermannstadt, S. 5.

[5] *Ibidem*, S. 6.

[6] *Ibidem*, S. 8.

[7] Jahresbericht des Kronstädter Männergesangvereins 1909—1910, Ed. Götts & Sohn, Kronstadt 1910, S. 12.

[8] *Kronstädter Zeitung*, 1913, 18 Juni, seite 4.

Noten

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE

NOTRE DEVOIR CULTUREL ENVERS ENESCO

En nous acheminant, en même temps que la société roumaine, dans la voie de ce que nous désirons et devrait être une vie nouvelle de notre univers musical, nous avons essayé de mettre en évidence quelques éléments de direction — dont quelques-uns se présentent déjà comme des données certaines, et d'autres sont encore des desiderata qui nécessitent des efforts et des actions. Nous l'avons fait en qualité de président de la Commission de musicologie de l'Académie Roumaine, de fondateur et président élu de l'Association musicale roumaine « Georges Enesco » et de membre de la Commission des Musées et des Collections organisée par décret présidentiel auprès du Ministère de la Culture. En ces qualités, nous nous sommes adressés, dès le début de 1990, au présidium de l'Académie Roumaine, à la direction du Ministère de la Culture et à la Commission des Musées et des Collections, à la Direction de la Musique et à la Direction du Livre du même ministère ainsi qu'au comité d'organisation du Festival Georges Enesco. L'année 1990 a connu de multiples promesses ; l'année 1991 n'enregistre pas encore les réalisations promises.

1. On ressent de plus en plus la nécessité d'un revirement dans la conception et l'organisation du *Festival Musical International « Georges Enesco »*, dont la nouvelle édition doit se dérouler en 1991. Peut-être devrait-on réanalyser et tenir compte du changement de la date du festival, la seconde moitié du mois de septembre étant une période peu indiquée pour de tels événements : c'est la fin de la saison estivale et les réserves matérielles du public sont de toute façon réduites et puis encore elle coïncide avec la rentrée, lorsque la population — aussi désireuse de musique qu'elle soit — est préoccupée par les examens, par les nouvelles scolarisations et les dépenses qu'elles impliquent, etc. D'autre part, nous considérons que c'est le moment de passer à une organisation thématique du contenu du festival, en remplaçant la pratique des dernières éditions de la manifestation, pratique trop proche de l'improvisation, de la programmation hâtive de tout ce qui se trouve déjà prêt ou du recours à ce qui a été préparé n'importe comment ou est déjà connu comme suffisamment valable et disponible ; ainsi, le programme des dernières éditions du festival ne s'est pas présenté comme essentiellement différent de ce qui aurait été, tout au plus, une concentration accrue de manifestations musicales courantes, assez disparates, qui ne dénotait pas suffisamment une pensée organisatrice suivie avec conséquence et dans laquelle la mémoire d'Enesco se présentait assez (ou même très) pâle. Au contraire, le nouveau festival et ceux qui vont suivre devraient être conçus du point de vue thématique, tout d'abord, autour de la création et de l'évocation des activités d'interprète et de professeur d'Enesco, en abordant l'entier phénomène enescien par étapes, par séquences, d'une édition à l'autre, par genres, formes et modalités, par cycles, intégrales et variantes. Dans cette thématique, les nouvelles vision interprétatives sur l'œuvre d'Enesco doivent également trouver une place bien méritée ; on doit réaliser le contact avec les ouvrages récemment mises en lumière par la recherche de la création enescienne, pour pouvoir vérifier leurs valences esthétiques devant le public, d'une manière pratique, par l'audition sans préjugés et sans repoussements préconçus. Ainsi, les festivales devraient être la principale modalité qui réunisse également les critères de l'exigence esthétique et l'intérêt de valeur documentaire-historique. N'oublions jamais l'œuvre de la mise en valeur culturelle de l'héritage du magistral poète

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Eminescu, qui doit nous servir d'exemple en ce qui concerne le cas de l'œuvre connue ou encore en recherche d'Enesco, cas beaucoup plus complexe, par la nature même du phénomène musical. Autour de cette colonne vertébrale, qui doit être la personnalité artistique d'Enesco, va se construire l'entier contexte du programme musical du festival Enesco, comprenant des valeurs de la musique qui a précédé, a été contemporaine ou succède l'étape enescienne, sur le plan national et international, jusqu'à nos jours, avec l'accent sur les réalisations majeures. Nous ne comprenons pas pourquoi le programme du festival Enesco ne contiendrait pas également des manifestations adéquates, évoquant, par exemple, la personnalité fêtée de Richard Strauss (1990), W. A. Mozart (1991) ou Mihail Jora (1991), ni d'ailleurs quelles motivations on pourrait invoquer pour justifier de tels évitements ou ignorances.

Enfin, du point de vue strictement organisationnel-matériel, le programme de chaque édition du festival doit être non seulement conçu, mais même mis au point et annoncé 18—24 mois avant la date du festival — exigence bénéfique autant pour le public que pour les interprètes invités à être les acteurs et les participants effectifs, et en même temps pour les organisateurs eux-mêmes et pour ceux appelés à assurer les conditions matérielles et financières de ces événements, y compris la mobilisation de certaines modalités adéquates de subvention.

2. D'une façon similaire et sans perdre de vue l'occasion impérative de faire à vif la popularisation de la création enescienne, il faut prendre en considération la nécessité de la reprise de l'organisation et du déroulement du *Concours musical international «Georges Enesco»*, avec des sections pour voix et les divers instruments, avec des jurys internationaux ayant une qualification inattaquable. Ces concours, aussi, doivent être annoncés 18—24 mois avant, et leur déroulement devrait précéder le festival proprement dit, dans le cadre duquel on pourrait décerner les prix et mettre en valeur, dans les concerts, les premiers lauréats du concours.

3. Les nouvelles réalités culturelles de la société roumaine fournissent à présent la possibilité de la reconsidération de l'activité des musées et, dans ce cadre, la réorganisation conforme aux clauses testamentaires authentiquement interprétées du Musée «Georges Enesco» de Bucarest, devient strictement nécessaire ; s'impose en même temps une nouvelle conception sur l'utilisation de l'espace du palais de ce musée. Pour cela, il est nécessaire de revoir d'une manière solidement documentée la raison d'être et les perspectives d'une telle unité culturelle organisée comme musée national qui, dans 5—10 ans pourrait devenir un musée de la musique en général, conçu dans le respect des prévisions testamentaires, autour de la personnalité et de l'activité d'Enesco et embrassant, à côté de lui et à propos de lui, autant de fois que cela est possible, ses précurseurs, ses contemporains et ceux qui lui ont suivi comme ses successeurs directs ou seulement du point de vue chronologique. Étant donné que le phénomène Enesco est à la fois national et international, sans doute le contexte mentionné — précurseurs, contemporains et successeurs — cherche à être compris autant sur le plan national que sur celui international. Le nouveau profil du musée de Calea Victoriei (qui deviendrait ainsi «Le musée de la musique Georges Enesco») doit être caractérisé non seulement par un autre contour de son objet, mais également par une modalité nouvelle de son activité : à côté des pièces traditionnellement exposées, réduites au mobilier et aux objets à fonction évocatrice, en dehors des reproductions documentaires, le musée doit devenir un centre ouvert au grand public, ou tout au moins aux chercheurs, musicologues et musiciens — selon le cas — pour toutes les archives documentaires qu'il détient et qu'il ajoutera, offrant ainsi la source principale d'information écrite, sonore ou visuelle pour l'histoire et les réalisations de la vie musicale roumaine et universelle au cours des siècles et des décennies. Des laboratoires et des cabinets d'archives, ou pour les photo-films normaux et micro, ou les moyens phoniques et audio-visuels, organisés comme des services publics et dotés par la contribution obligatoire de ceux qui possèdent de telles sources d'information, pourraient transformer cette maison mémoriale en un organisme vivant, au profil complexe et aux activités toujours nécessaires utilisées, autour desquelles et par lesquelles devrait naître un programme permanent de manifestations musicales (du type concert ou

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

audition — sur le vif ou par des moyens audio-visuels) à l'usage différencié des spécialistes, des jeunes ou du grand public mélomane. C'est le cadre qui pourvoirait aux besoins de la recherche musicale, mais fournirait également des cycles thématiques publics, ainsi que des manifestations musicales-culturelles de la plus haute tenue, transformant le musée en un facteur important d'action musicale et pro-musicale. Il faut à tout prix dépasser la conception du musée en tant que mausolée respectueux des valeurs du passé, pour en faire un lieu vivant de culture et d'art en permanente pulsation et réalisation. Sans doute la gestion de l'espace et des moyens financiers devrait être reconçue en conséquence.

4. Enfin, la nouvelle vie musicale du pays impose une amélioration décisive de l'édition musicale et, en tout premier lieu, de l'édition de l'œuvre enescienne ainsi que des ouvrages enescologiques. Il nous manque un nouveau climat éditorial dans le domaine de la musique. Les grands retards dans cette direction, assidûment « aménagés » par la maison d'Édition Musicale, doivent être liquidés sur le champ. Nous en avons déjà parlé dans SCIA/1990 et depuis, cette maison d'Édition, malgré ses promesses, n'a pas fait le moindre geste pour remplir ses obligations et correspondre à sa raison d'exister. Tout au contraire, elle a continuellement ignoré ces obligations *primordiales*, par la promotion persistante d'autres volumes et ouvrages, dont quelques-uns — quoique dans le thème enescien — sont non pas seulement inutiles, mais véritablement nocifs ; c'est le cas, par exemple, des volumes consacrés aux « interviews » d'Enesco, quoiqu'on sache qu'elles ne sont pas — pour la plupart — de véritables « interviews » accordées par le Maître, mais bien de simples improvisations arrangées par les alors encore jeunes journalistes qui se « faisaient la main » et fournissaient leurs textes de tous les jours en utilisant les prospectus multipliés qu'ils obtenaient de Cohen, le permanent impresario d'Enesco et, éventuellement, les informations supplémentaires fournies par ce dernier. En même temps, cette maison d'édition monopoliste a prouvé qu'elle n'était pas capable de publier les 2—3 pièces qui achèveraient l'édition complète des œuvres indiquées avec un numéro d'opus par Enesco, ni les précieux travaux inédits découverts entre temps par nos recherches dans les manuscrits d'Enesco, ni les trois volumes (V, VI, VII) d'études et recherches enescologiques qui se sont ajoutés à la série « Enesciana » destinée à populariser l'œuvre et la personnalité d'Enesco à l'étranger, ni le volume dressé par Dumitru Vitcu avec l'intégrale des textes publiés à l'époque sur Enesco dans la presse américaine, volume dont le personnel de la maison d'édition remet sans cesse la publication, afin de s'assurer le monopole de l'exploitation des informations américaines concernant Enesco. Et tout ceci en avançant des prétextes inqualifiables, comme, par exemple, de ne pas publier la presse américaine (datant de 70—30 ans) parce que la Roumanie ne bénéficie plus de la clause de la nation la plus favorisée ou bien que le volume respectif devrait comprendre aussi d'autres textes signés par d'autres musicologues pour devenir un volume collectif, etc. Des responsabilités spéciales reviennent également à l'Union des Compositeurs, devenue à présent le patron de cette maison d'édition. Il est nécessaire donc de faire disparaître le monopole de cette maison et de réorganiser, sur des bases honnêtes, cette institution ; quant à Enesco, il faut adopter au niveau de l'État et de l'Académie, un régime prioritaire, de nature culturelle, sous la forme d'un *Plan National sur la mise en valeur de l'héritage de Georges Enesco*, avec, comme principal chapitre, l'édition et la réédition d'Enesco.

21 septembre 1990

Mircea Voicana

UNE TRILOGIE ANTIQUE

Le spectacle d'Andrei Şerban, interprété par la troupe new-yorkaise « La Mama » (terminé en 1974 sous le titre *Fragments d'une trilogie)* a connu une brillante carrière internationale. Présent à 25 festivals et lauréat de nombreux prix, joué dans divers pays et dans des espaces inédits, entre les ruines du temple Baalbek ou dans les salles du Musée d'Art moderne de Berlin, dans une cathédrale vénitienne, ou dans une grotte près d'Angers, le spectacle du metteur en scène roumain connaît, en 1990, sur la scène du Théâtre National

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bucarestois, une nouvelle version. Le public a eu l'occasion d'une rencontre avec une création théâtrale qui avait acquis depuis longtemps l'auréole de la légende et s'était inscrite comme point de référence dans l'histoire contemporaine de l'art scénique.

La Trilogie antique est devenue le noyau le plus brûlant de la vie théâtrale roumaine pendant la saison théâtrale 1990—1991 ; sa représentation a produit un très fort impact autant parmi les professionnels de la scène que parmi les spectateurs, provoquant des réactions contradictoires, de l'acception enthousiaste et non conditionnée jusqu'à des attitudes réservées et même hostiles. Phénomène tout à fait normal si l'on pense qu'Andrei Şerban y emploie un langage scénique profondément original, qui ne s'inscrit pas dans nos horizons d'attente, langage destiné à faire revivre une dimension essentielle du théâtre : sa capacité de communication par l'intermédiaire du sensoriel.

La trame de *Medée* (d'après Euripide et Sénèque), des *Troyennes* (d'après Euripide), d'*Electre* (d'après Sophocle et Euripide), perd dans le spectacle toute connotation socio-historique et le mythe est réduit à son essence la plus pure et la plus concentrée, celle du signifiant de dualités fondamentales : l'amour et la haine, le crime et l'expiation, l'anéantissement et la renaissance, le désespoir et l'espoir. En appelant à des motifs archétypes et à des rituels archaïques, le metteur en scène essaye une double récupération : d'une part, celle des racines spirituelles communes, cachées dans les couches les plus profondes de la mémoire de l'humanité ; d'autre part, la récupération du théâtre dans son sens ancien de cérémonie sacrée, d'espace privilégié de l'entière communion entre les participants — acteurs et spectateurs.

Nous y détectons des échos des écrits visionnaires d'Artaud, le prophète du « théâtre de la cruauté », tout comme des expériments de Peter Brook (avec lequel Andrei Şerban a travaillé) dans la direction de la restauration d'un type de communication au-delà du verbal et au-delà des systèmes de signes connus. La particularité la plus frappante de la trilogie la constitue, tout comme dans *Orghast* de Brook, l'utilisation d'une langue inconnue aux spectateurs ; cette fois, le texte est prononcé en grec et en latin ancien, avec des insertions d'éléments japonais, aztèques ou de divers dialectes africains. Entonnés par les protagonistes ou par le chœur, avec une technique de l'émission vocale intensément étudiée, où le chant et la récitation, le cri et le chuchotement alternent, les mots sont dépossédés de leur dimension sémantique et recherchés en tant que structures purement sonores ; le verbe se détache de sa fonction usuelle, de transmetteur d'informations, pour dévoiler ses valences musicales, son étonnant pouvoir de fascination. Nous ne comprenons pas ce que disent les personnages, mais nous percevons la passionnalité incandescente des sentiments qui les animent, la poésie tragique du mythe, les contenus touchants profonds : la peur, la douleur, l'amour. La musique écrite par Elisabeth Swados pour voix et instruments enrichit l'univers acoustique du spectacle de sonorités étranges, peu familières au public, inspirées du folklore africain et indo-américain, d'anciens rituels balkaniques. Les partitions du chœur (surtout dans les *Troyennes)*, l'utilisation raffinée et insolite des instruments détiennent un rôle décisif dans l'implication émotive des spectateurs ; agressive ou pathétique, solennelle ou suave, la musique s'intègre organiquement à cet univers qui naît de l'exploration des couches les plus profondes de la conscience humaine.

La trilogie est conçue comme un tracé ascendant des ténèbres vers la lumière, des abîmes de la souffrance et de l'horreur vers une possible restauration de l'équilibre cosmique. *Médée*, jouée dans les sous-sols labyrinthiques et dans la petite salle *Atelier*, dans une obscurité à peine atténuée par les flammes vacillantes des cierges, est un univers de ténèbres, espace de la haine inébranlable, de la destruction et de la mort. C'est un spectacle aux mouvements peu nombreux, réduits à quelques gestes rituels, se nourrissant d'une forte tension intérieure (malheureusement, inégalement vécue et transmise par les acteurs). Des torrents d'imprécations font irruption entre Jason et Médée, placés chacun sur un podium aux bouts de la salle ; entre eux, le chœur ponctue les moments culminants, dans des rythmes d'une violence contenue ; lorsque Medée tue ses enfants, un chant-danse de la terreur et de la peur, d'une frénésie sauvage se déroule. Le mythe de l'énigmatique Medée signifie le renversement de l'ordre humain, la glorification de la destruction,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'une énergie dévastatrice surhumaine, au-delà du Bien et du Mal ; après la longue série de sacrilèges, culminant avec l'infanticide, elle s'élève triomphalement vers les cieux, portée par le char du Soleil. Quoique tous les éléments du spectacle convergent vers ce final en apothéose, le metteur en scène a préféré un autre dénouement (dont les raisons nous échappent) : le corps de l'héroïne plonge graduellement dans les ténèbres, à peu près évanoui. Le silence pétrifié de la mort s'étend souverain sur l'univers des passions tumultueuses.

Les *Troyennes* (le plus solide compartiment du spectacle, selon notre opinion) signifie la lutte entre les ténèbres et la lumière, la tentative d'imposer un principe spirituel à un monde primitif. La cité de Troie est détruite, les hommes sont tués, les femmes deviennent captives ; elles endurent des supplices, des souffrances, des humiliations, mais elles gardent en mémoire et dans leur âme quelque chose que personne ne peut leur enlever : l'esprit de Troie qui sera transmis aux Grecs barbares et incorporé à la base de la civilisation hellène naissante. Le spectacle est fastueux, dynamique, troublant ; l'action se déroule parmi les spectateurs, sur des plates-formes, des balcons suspendus, dans des chars mobiles, ensuite sur la scène de la grande salle entraînant le public en un flux de mouvements violents et produisant un choc physique que la musique d'Elisabeth Swados amplifie presque jusqu'à la panique. Nous ne sommes pas seulement des témoins mais aussi des participants au sauvage affrontement entre les vainqueurs et les vaincues ; il y a des scènes qui seraient d'une cruauté insupportable si leur caractère rituel était absent (la punition d'Hélène, l'immolation d'Astyanax, l'ignominie de Polyxène). Dans l'ensemble l'évolution scénique est réalisée dans les termes d'une fantastique symphonie visuelle, issue de l'orchestration savante des mouvements, des gestes, de la danse, de la lumière. On peut voir des séquences d'une beauté plastique exceptionnelle : le glissement lent sur le plan incliné de la fille suicidée semblable à un vol renversé vers la mort ; l'image finale du convoi-bateau partant vers l'Hellade, avec la silhouette-proue d'Hécube, incarnation de la douleur mais aussi d'une étincelle d'espoir.

Electre est la tragédie du désespoir vaincu, de l'accomplissement de l'acte justiciaire, de la restauration de l'ordre. La longue souffrance d'Electre cesse par le retour miraculeux de son frère qu'on croyait mort et qui tuera Clytemnestre et Egisthe. Le crime d'Oreste renferme l'aspect de la *nécessité :* le crime doit être perpetré afin de permettre au monde de recouvrer son cours normal. Le meurtre de la mère est commis avec une volupté terrifiante ; Electre s'abandonne à la fureur délirante, en devenant la personification des Furies qui ne sont apaisées que lorsque le sang des criminels commence à couler. La mort de Clytemnestre et de son complice rend possible la renaissance ; lumineuse et suave, la séquence des noces d'Electre et de Pylade signifie la régénération et un nouveau commencement. Un serpent et une colombe surveillent symboliquement le déroulement du conflit. Incontestablement, le spectacle témoigne de rigueur plastique, grandeur et force ; mais le rythme est parfois traînant et certaines actions confuses, de sorte que l'obstacle de la non-compréhension de la langue ne peut être surmonté. Nous avons jugé inutile l'introduction d'Œdipe et d'Antigone comme personnages muets, ombres errantes descendues d'un autre espace tragique.

Un événement majeur du théâtre roumain contemporain, *Une Trilogie antique* reste un modèle de reconstruction de l'art scénique par l'exploration de voies de communication insolites. Le théâtre paraît ici de se détacher complètement de la littérature ; la liaison signifiant—signifié spécifique du langage verbal est coupée, à sa place se substituant l'immense force expressive du mot-son ; la musique, les images visuelles, le mouvement scénique instaurent un type de communication reposant exclusivement sur des éléments sensoriels et affectifs. Au fond, Andrei Şerban reconstruit en des formes propres à la sensibilité moderne l'image du théâtre comme espace de ritualisation des émotions collectives, exactement comme il a fonctionné pendant certaines périodes de l'antiquité hellénique et du Moyen Âge. Subsidiairement, servi par une nombreuse équipe d'acteurs, homogène au point de vue dévouement et fidélité, son spectacle démontre brillamment que les possibilités d'expression du corps et de la voix humains sont illimitées.

Daniela Gheorghe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

"You believe us only when we die". Among the countless slogans imagined since December by the Romanians, in their hard fight for real democracy and freedom, this one is undoubtedly the most poignant. Primarily addressed to the local structures of the new political power, such tragic words make sense as well in a dialogue with the outer world.

"You believe us only when we die"... For so many years, the western countries could not understand why the Romanians accepted the inacceptable. It was indeed difficult for free Europeans to conceive that at just some hundreds of kilometres away from the very heart of their continent, a nation was slowly dying, squashed under the monstruous repressive system of an almost Asiatic tyranny. It was indeed quite impossible for citizens of civilized democracies to admit that, close to the end of the 20th century, some of their European fellows were literally extinguishing of cold and hunger, of moral and physical tortures. In vain did the Romanian artists and intellectuals try to open the eyes of the world. For diplomatic priorities, the world kept blind to their despair. Abandoned by everyone, Romanians had no other remedy but die.

Out of such an ultimate state of mind burst the December '89 uprising. Brutally confronted to that terrible bloodshed, the international community finally realized that in Romania the communist utopia had reached the utmost limits of madness. The last citadel of red totalitarianism had managed to turn into its grave, giving — as it seemed at that time — the last blow to an inhuman ideology.

A kids'and youngsters' crusade had put an end to 45 years of communist nightmare. Alas, it wasn't going to be that easy !

In the immediate afterward of the December national Resurrection (rather improperly named Revolution), it wasn't quite clear which way things would go. In the turmoil of the political changes, people had to define their choice according to their own conscience. Most of them boldly took the radical path of the anti-communist struggle, some fiercely clinged to the past, that is defending their privileges, while others prudently sat and watched, waiting to see where from the wind would finally blow. Typical for this last attitude may be considered to be the middle length documentary *December '89*, put together at mid-January by the "Alexandru Sahia Documentary Studio" out of the raw footage provided, during the heroic hours of the Bucharest 21—22 December uprising, by a bunch of valiant young cameramen (among whom Vlad Păunescu and Doru Spătaru), who didn't hesitate to defy death in order to track down for posterity the heart beat of History. Shooting under the rain of bullets, daringly risking being crushed by the tanks, they were witnesses to the irrepressible march of the nation towards its too long expected freedom. The deep emotional impact of the resulting film is out of the question. The only reproach we may express concerns its disappointingly cautious attempt to avoid any reference to the crucial anti-communist character of the December events, by deliberately clearing away any such shot, any such written or shouted slogan, despite the fact that from the very first moments, all across the country, the crowds did request simultaneously the dismissal of the Ceaușescu dictatorship and the abolition of communism. The supervisers of the final print (initially cut by Laurentiu Damian, one of the finest documentarists of the young generation), and of the commentary, may advocate the extreme haste in which they had to act. The more anxiously is expected the release, in a couple of weeks from now of the full length documentary *Calvarul* (The Calvary), devoted to the same topic by Dorin Mircea Doroftei, prominent young film-maker.

"Now that Ceaușescu no longer exists, we have to learn to unroot, to exorcise of the very depths of our souls his presence", emphasized in the early days the national Resurrection Gabriel Liiceanu, a fine philosopher and main figure of the dissident movement. Indeed, 45 years of constant and scientifically planned brainwashing cannot be wiped out in a couple of months. Forty-five years of totalitarianism have inflicted deep wounds to the soul of our unhappy nation, depriving people of most of their sacred and traditional moral values. What has happened in Romania since the beginning of 1990, culminating with the disastrous mid june events proves that the work of evil has been infixed here deeper than in any other east European country.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

For here, during the last quarter of the century, the terror and the misery reigned as nowhere else. It is against such background of intellectual frustration, fierce censorship and financial gaps that Romanian cinema had to slalom, fighting its way through the Scylla and Charybdis of ideology and bureaucracy.

Contrary to what the official propaganda had claimed till the end of the fifties, Romanian film industry has not appeared out of the blue, after the establishing, in 1948 of the socialist régime. On the contrary, it boasted a rich and fruitful tradition, going back as far as 10 May 1897 when the first "Romanian newsreels" were shot in Bucharest by the local photographer Paul Menu (the first cinema screening had taken place on 27 May 1896, that is only five months after the Paris world opening of the new medium). This early debut of filmic activities has its reason in the close links existing between the Romanian and the French cultural milieus, which eventually earned Bucharest the renown of "Petit Paris". In 1898, Professor Gheorghe Marinescu, neurologist of international repute, was inaugurating a new chapter in the fresh history of the world cinema, by using the gimmick of film for purposes of scientific research. Thanks to his intuition, Lumière's apparatus was given immediate practical application for mankind's benefit. From then on, it was going to help to cure not only the wounds of the soul but of the body as well.

By 1910, the first domestic film company "Carmen Sylva", led by two frantic cameramen, Constantin T. Theodorescu and Gheorghe Ionescu, was releasing weekly newsreels, as well as short and medium length documentaires. One year later, young actor Grigore Brezeanu was to shooting the first Romanian feature *Amor fatal* (Fatal Love), with a cast of top stage names. The same Brezeanu was to direct in 1912 the huge period superproduction *Independența României* (Romania's Independence), tribute to the 1877 Independence War fought against the Turkish Empire, crucial step in the destiny of the nation. Following stricto sensu the historical facts, using leading National Theatre players, in the attempt to make the cinema culturally respectable — the cast included, at her first screen appearance, the beautiful Elvira Popescu, future queen of the French boulevard theatre. Enjoying the fantastic support of 80,000 soldiers (! !) as extras, the block buster was enthusiastically reviewed, at home and abroad. Distributed in France, Italy, Germany, Russia and Hungary, it was acclaimed as "a gigantic work", as "a breath-taking and dazzling production that makes an epoch in the cinema". Its length (2,000 m), its realistic style and the vein of the mass sequences were quite unusual for those early times.

Encouraged by such a hit, the producer of the film, Leon Popescu, set up an ambitious company "Filmul de Artă Leon Popescu", releasing features, newsreels and documentaries. His aim was to build a genuine industry. Unfortunately, the outbreak of World War I put an end to his dream while a fire destroyed all the copies. Meanwhile, Bucharest had turned into a busy film centre of the European South-East, hosting representatives of the biggest French and Italian companies, editing a bilingual film magazine meant to cover the entire Balkan Peninsula. All stopped at the brutal roar of the cannons.

Between 1916 and 1919, on the battle field, a small group of cameramen, working for the "Cinematographic Service of the Romanian Army", heroically provided footage for the newsreels and documentaries released weekly and put together, afterwards, as full length movies. Alas, the war chaos had deadly wounded the Romanian film industry embryo. Till 1936, when the government would finally accept to sponsor a national film body, the "O.N.C." *(Oficiul Național Cinematografic)* the runaway business was to be assumed by the private initiative. Small producers invested all they had, generously backing the work of directors such as Ion Sahighian, Jean Mihail, Eftimie Vasilescu, Horia Igirosanu, Cornel Dumitrescu, and, last but not least, Jean Georgescu who, after some rewarding comedies, left for Paris. Here, his gift as an actor and a director, opened to him the gates of the French studios. First he wrote scripts for Christian Jaque (among them one starring Fernandel), then in 1935 he was entrusted to direct the *avant la lettre* ecologist comedy *L'heureuse aventure*, getting a fair box-office hit. Back home, he directed the first important "O.N.C." project, *O noapte furtunoasă* (A Stormy Night, 1943), drawn from the homonymous classic play by

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

I. L. Caragiale and ranked till nowadays as the best Romanian feature film achieved in between the wars.

Meanwhile, the young documentarist Paul Călinescu had won for the "O.N.C." two international First Prizes at the Venice International Festival; one in 1939 for his splendid poetical essay *Ţara Moţilor* (The Land of the Motzi), and the other one in 1941 for the disturbing war chronicle *România în lupta contra bolşevismului* (Romania Fighting Bolshevism). And among the many other fruitful initiatives of the time, one should by all means remind Dimitrie Gusti's idea of enrolling the film medium in his sociological research, creating thus a new branch in the scientific cinema.

During the second World War most of the "O.N.C." activities served propaganda purposes in the same way that, after 23 August 1944, Romanian cinema had to be above all a propaganda tool in the hands of the new communist authorities.

In the first decade of the new regime, very few features were produced, even though in the surroundings of Bucharest, on the shore of the lake Buftea, a big studio had been built. Despite the official attempt to impose the rigid theories of the so-called "socialist realism", here and there, the truly gifted artists managed to defy the vigilence of the censors, as did Jean Georgescu in his virulent social satire *Directorul nostru* (Our Director, 1955) or Victor Iliu in his masterpiece *Moara cu noroc* (The Mill of Luck and Plenty, 1956). Former student of Eisenstein's, Iliu had richly exploited the effects of light and the shadow, in a work of pervading atmosphere and style. A year later, Ion Popescu Gopo was winning for Romania its first, and up to now the only one, Palme d'Or at the Cannes Festival, for *Scurtă Istorie* (Short Story), which opened a new era to the language of cartoons, towards philosophical themes, towards exploring the human condition through the use of significant metaphores and symbols. In 1959, after two long years of controverses with the censors and eventually after the re-cut of some of the original footage, was released Mihu Iulian and Manole Marcus's *Viaţa nu iartă* (When Mist Rises) in which, foreshadowing the stylistic revolution proposed by Alain Resnais in *Hiroshima mon amour*, the two "angry young men" of the Romanian cinema resorted to a novel discontinuous narrative structure, in Proust's manner, according to the subjective principle of the stream of consciousness.

In 1957, the young actor and stage director Liviu Ciulei asserted his entirely uncommon personality by a vigorous *opera prima* of contemporary issue : *Erupţia* (The Eruption). In 1965, at Cannes, he was to be awarded the Prize for Best Direction, for *Pădurea spînzuraţilor* (The Forest of the Hanged). Meanwhile, Romanian cinema had developed considerably. Because the Secretary General of the Communist Party, Gheorghe Gheorghiu-Dej, had a daughter who wished to be a movie star, he helped establishing a strong film industry, the fatty daughter starring effectively in some of the important features of the time, which subsequently were to be banned in the Ceauşescu era.

Ceauşescu, too, loved cinema. Never reading a book, never going to theatre or to a concert, he adored movies. In his megalomania, he wanted Romania to become one of the European important film producers. In the beginning of his reign, such interest proved to be of a real benefit to the national film industry. Towards its end, however, his cinemania turned into a threat to the cultural values of the industry he so proudly had protected.

The mid sixties saw the spectacular rise of a true "documentary school". An Animation Studio was founded and the "Bucharest Studio" hosted many famous directors from abroad such as René Clair, Robert Siodmack, Jean Paul Rappeneau and others. The national pride gave rise to a huge series of period movies, meant to cover the entire historical development of the Romanian people, from the ancient times to the present. Fine directors such as Lucian Bratu, Sergiu Nicolaescu, Mircea Mureşan, Manole Marcus and many others provided spectacular features, trying their best to avoid the clichés of the genre and the rhetoric ties of the official propaganda. The increasing number of films produced per year favoured a wide variety of genres and styles.

Coming from the world of theatre, Lucian Pintilie (b. 1933), brilliantly imposed himself to the international Film Festival audience in 1966, with his first feature *Duminică la ora 6* (Sunday at 6 o'clock). Out of a rather conventional love story set against the background of the

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

anti-fascist movement in the late thirties, Pintilie had developed a poignant portrait of a generation crushed by anonymous instruments of oppression. In his hands, the out-worn East-European film stereotypes of the genre had turned into a hymn to freedom, hinting allusively to the present times. The non-conformist refusal of the frozen and solemn templets was enhanced by a fresh approach to reality, and a most sophisticated film language. A discontinuous structure, rhythmed by obsessive visual leitmotives ushered Pintilie's ascent to fame. His next feature, *Reconstituirea* (1969), based upon a short story by the young writer Horia Pătrașcu, was bound to a stormy fate. Violently attacked by the conservative wing of the film critics, harshly condemned by the official spokesmen of the government, it was banned for a while, then timidly released in the provinces, then withdrawn for good, till January 1990. What had stirred the fury of the dogmatic *aparatchiks*. While in *Sunday at 6 o'clock* the quest for truth had been sublimated into sad poetry, and the censors could pretend not to have understood the analogy between past and present times, in *Reconstruction*, the realistic vein, the quest for truth acquired the ironical force of a lampoon. Pintilie distilles the essence of a penetrating bill of indictment against casual lives, against the disastrous consequences of routine, indifference and boredom raised to the level of human condition, particularly when those involved boast the power of deciding about the destinies of others. Violence calls back violence, hitting as a boomerang, and the irresponsible instigation to violence ends in disaster. Tragically, the last sequence forecasted in a way the Romanian youth slogan of May 1990: "You believe us only when we die"...

For a whole decade, Pintilie had to work abroad. The beautiful *Salon No. 6*, drawn from Cehov for the Jugoslavian television, and a series of splendid theatrical performances ensured him a spectacular ascent on Western Europe and American stages as one of the most famous directors of the world. In 1978, taking advantage of a more flexible approach to film-making on behalf of the Romanian cultural authorities, he came back to Bucharest to bring on screen Caragiale's famous play *D'ale carnavalului*. A classic writer seen through Pintilie's non-conformist eyes could not be but explosive. After two years of endless talks, pre-views and bargains, the film was banned. In Romania things had gone tough again. Ceaușescu's primitive interference in the aesthetic field, had revigorated the old *jdanovist* "socialist realism" of the fifties. The grotesque pandemonium imagined by Pintilie to disclose the incendiary topicality implied by Caragiale's work could not but infuriate the censors. His stylistic freedom was outrageous under the new Albanian-Coreean circumstances. Pintilie was forbidden to set foot at the Buftea Studio to supervise the final touches of the definitive print, and no one was allowed to see the film. No one. Thoroughly locked in the vaults of the National Film Archives, *Carnival Stories* remained emprisoned there till the autumn of 1990.

At the end of the sixties, when Pintilie was shooting *Reconstruction*, a whole wave of ebullient young directors and cameramen were entering the Bucharest cinema School. The fourth generation since the war. They were to be called "Generația '70". Among them, Dan Pița, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Dinu Tănase. Solidary in their wish to shake away the dusty outdated aesthetic patterns, in their fight for spiritual freedom, they were to play a decisive part in the revitalization of the national film industry.

A former disciple of Hippocrates, as a medical assistant for 15 years, *Dan Pița* (b. 1938) came to film after an experience that was to endow his features with a deep compassion for human sorrows. His first two-part films (co-directed in tandem with Mircea Veroiu), *Nunta de piatră* (Stone Wedding, 1972) welcomed at Cannes as the great surprise of the "Semaine de la Critique", and *Duhul aurului* (Lust for Gold, 1974), asserted a firm grasp of the epics, a strong film instinct. In *Filip cel bun* (Philip the Kind, 1974), he built the sharp portrait of a youngster in search of his own identity amidst a corrupt and indifferent society. Then, after having switched with baffling ease to the stylish lavishness of *Tănase Scatiu* (1976), he proved in a series of challenging box-office hits that he could be at his ease as well on the Western ground as on any other. In 1983, *Concurs* (Orienteering), his best film up today, opened a series of most rewarding existential parables. For

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

the first time Romanian cinema was reflecting on reality rather than simply reflecting it. An inveterate moralist, Piţa used a mere orienteering contest to dissect the very concept of collectivity, facing us with a humanity sick with indifference.

On the same wavelength, *Pas în doi* (Passo doble, 1985), winner of a Special Mention at the Berlin Festival, enriched his filmography with a fine piece of art. Always one step ahead of his fellows, Piţa knows how to convert strictly local facts in paradigmatic, timeless and spaceless stories, enveloping the incandescent ideatic core in the mantle of a flamboyant personal, elegant, yet very accessible style. The characters of *Passo Doble* do not live, they burn. Their painful torment is not literature but just life. The story of a man torn between two women's love turns on the screen into a labyrinth of symbols and unexpected meanings. The deliberate stylisation of every day life changes the blind struggle of the characters, prisoners in the nets of destiny, into a meta-world.

Mircea Daneliuc (b. 1943) M.A. in French literature, has enjoyed a sparkling rise to the position of the present number one Romanian director. Within a few years only and with only six films —*Cursa* (Long Drive, 1975), *Ediţie specială* (Special Issue, 1978), *Probă de microfon* (Microphone Testing, 1980), *Croaziera* (The Cruise, 1981), *Glissando* (1984), *Iacob* (1987) — he has managed to win unanimous praise from local and international critics as well as the total support of the domestic public at large. His buoyant temperament, his visceral hatred of conformism, his always polemical denial of any kind of opportunism, have gained him rapidly the fame of an irreductible opponent to the rigid structures of the power. A pain in the neck for the authorities. His taste for reforms originated in his painful wish to mold realities according to our own dreams. Present in all his early movies, his acid moralism turned into despair in the latter ones. Yet Daneliuc never gave up, fighting censorship constantly. The bitter the times, the firmer he would stand up, defying those who wanted to degrade his films, eventually managing to fool them. After the December revolution, such qualities promoted him quite naturally to the front line of the Film-makers Provisoire Committee, the body that fought and finally won from the authorities the financial independence of the film business.

His *Glissando* is an ambitious and most disturbing parable of human decay in the grip of oppression. Blending dream and reality, Daneliuc reminds us that life is a dream, a dream that eventually turns into a nightmare when reason no longer rules mankind, unleashing terror. On screen, an aparently normal univers desintegrates step by step through the slowly erosion of the basic values, both at social and individual levels, in a world whirling around the two poles of turpitude and paranoia. Thanks to an ingenious metaphor, the gambling house of the psychiatric asylum where most of the film is set, comes to visualize the Dantesque circles of an inferno : at the surface the amorphous mass, terrified, forced to relinquish their identity ; deep down, the privileged profiteers ; and somewhere in the middle, those lucid enough to admit, with disgust, of their spiritual misery, yet incapable to react. Forced by the circumstances to express himself in allegorical terms, Daneliuc uses a rich symbology, enhanced by a subtle and refined film syntax. Each sequence, each gesture, each detail hints as the specific political Romanian context, permitting us to interpret it as a hint at any dictatorship of modern times. Blending Orwell and Kafka in a most personal desolate image of the present that englobes past and future political nightmares, the best sequence suggests that, confronted to such extreme moral humiliations, one has no other remedy but give up life.

Equally active in the Film-makers Provisoire Committee, after the December overthrowing of the communist regime, was *Alexandru Tatos* (1937—1990). Alas, a month later, he was to be taken away, in just a few days, by a galopant sickness. A tragic loss for the Romanian cinema which in these crucial transition times needed more than ever his outstanding talent, his rich intellectual background, his unquestionably moral probity. Formerly a successful stage director, he displayed in his — *Mere roşii* (Red Apples, 1976), *Rătăcire* (Astray, 1978), *Duios Anastasia trecea* (Gently Anastasia Was Passing, 1979), *Casa dintre cîmpuri* (The House in the Fields, 1979), *Secvenţe* (Sequences, 1982), *Întunecare* (Gathering Clouds, 1985), *Fructe de pădure* (Forest

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fruits, 1985), *Secretul armei secrete* (The Secret of the Secret Weapon, 1988) — an unmistakable malice, a sympathetic irony. He did not aim at uprooting the mountains, but at finding out the *real* reality, laying his finger on the open moral wounds of our world.

Born under the sign of spiritual obnubilation through oppression, each of his movies testifies of a strong will of not abdicating from the criteria of truth. Convinced that what is pure and beautiful in mankind can but temporarily lose the battle against lies, imposture and venality, each of his works won a victory in his noble ethical crusade.

Sequences, his first and best author feature, is an original and lucid confession about film-making, about the precarious balance between reality and fiction, illusion and truth, appearance and essence. More than just "a film within a film", it evolves gradually into a meditation on the arts of the cinema. In the first part, the director uses a candid camera; in the second one — an irresistible sweet-sour comedy — life itself teaches him a lesson of truth; while the last one suddenly brings into discussion, in a Pirandellian manner, the major problem of man's relationship to history. Unexpectedly, a routine shooting day basculates into a splendid parable, cruelly accusing the overrated communist myths, the precarity of heroical biographies built on imposture. Perfectly balanced, this small film jewel keeps for ever on screen the frail figure of Alexandru Tatos himself, melancholically impersonating his own part.

Dinu Tănase (b. 1947), ranked from his very debut among the best Romanian cinematographers, didn't waste much time before switching to film making. Some TV screenings of literary classics, topped by *Bach Music Concert* (1975) recommended him as an outstanding personality. *Trei zile şi trei nopţi* (Three Days and Three Nights, 1976), *Doctor Poenaru* (1978), *Mijlocaş la deschidere* (Half Scrum, 1980), *Întoarce-te şi mai priveşte odată* (Turn Back and Look Again, 1982), *La capătul liniei* (At the End of the Line, 1983), *Emisia continuă* (The Broadcasting Goes on, 1984) and *Cîntec în zori* (Early Morning Song, 1988) disclosed an equal ability in handling topical or war time epics, a deep sensitivity, a sharp psychological insight and, as one had to expect, a kean eye for visual effects. If in the last eight years he had made only two features, both devoted to the second World War, the reason is to be searched in his tense relationship with the deceased structures of the Ministry of Culture which withdrew from distribution his 1983 feature *At the End of the Line*, a few weeks after its release. What had raised the authorities' fury? The fact that *At the End of the Line* had nothing in common with the "educative heroes" that, according to Ceauşescu's recent cultural revolution, had to populate Romanian screens. Indeed, it dealt with a former delinquent sent "on parole freedom" to be reeducated in a factory. This two-edged theme of the social restitution of delinquents is developed adroitly, thanks to a modern and daring formula, with plenty of human understanding for the moral misery of unfortunate people. The plot is apparently simple. Yet it represents an invisible third of an iceberg which deep down accumulates, as a tremendous underneath pressure, the secret biographies of each character involved in the story. What was also new at that time in Dinu Tănase's movie was the extreme comportmental violence of the people, obvious symptom of citadin stress and alienation, to which the director opposed as an oasis of silence and peace, the old village with its old inhabitants living out of time.

To end this concise survey of Romanian film production *, one should add that in 1980 the Bucharest Studio released 36 long features. In his megalomany Romania's dictator esteemed that by 1990 this figure would double. Instead, in 1989, by his own monomania, the film production had gone down to 12 features. Such rise and fall would not be dramatic if it had not implied people's destiny, artists' fate...

Manuela Cernat

* This article was written for the Malmö Film Festival Catalogue, which, in 1990, organised a Romanian Retrospective.

Note

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRINTED IN ROMANIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

—R—ISSN 2638

S.C. „Universul" S.A.—C. 3330

Lei 40

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES
ET POLITIQUES DE ROUMAINE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XXVIII
1991

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro